مكتبة

دراسة

جيل دولوز و فيلكس أغواتري

كافكا

من أجل أدب أقلي







ترجمة: حسين عجة

سطور
للنشر والتوزيع

كافكا

من أجل أدب أقلي

جيل دولوز و فيلكس أغواتري

ترجمة: حسين عجة

دراســة

كافكا

من أجل أدب أقلي

جيل دولوز و فيلكس أغواتري

ترجمة : حسين عجة

الطبعة الأولى- سنة 2018

ISBN: 978-1-77322-576-0



دار سطور للنشر والتوزيع

بغداد شارع المتنبي مدخل جديد حسن باشا

هاتف: 07711002790 - 07700492567

Email: bal_alame@yahoo.com

جيل دولوز و فيليكس أغواتري

كافكا

من أجل أدب أقلي

ترجمة: حسين عجة

سطور
للنشر والتوزيع

يُهدي المترجم عمله إلى صديقه القاص والروائي العراقي الكبير محمد علوان جبر.

الفصل الأول

المحتوى والتعبير

كيف يمكن الولوج في عمل كافكا؟ أنه أرمولة (ساق أرضية شبيهة بالجذر)، جُحر "terrier". تتمتع رواية "القصر" Château "بمداخل عديدة" لا يعرف المرء بالدقة قوانين أستخدامها وتوزيعها. أما فندق رواية "أمريكا" Amérique فله أبواب لا تعد ولا تحصى، منها ما هو رئيسي والآخر فرعي، كما يقوم على حمايته ما يعادل أبوابه تلك من الحراس، بل هناك أيضاً مداخل ومخارج بلا أبواب حتى. ومع ذلك، يبدو الجحر، في القصة التي تحمل هذا الأسم ليس له سوى مدخل واحد؛ وكل ما تحلم به البهيمة التي تعيش فيه هو مدخل ثان لا تكون له أية وظيفة أخرى غير المراقبة. بيد أن ذلك ليس سوى مصيدة تنصبها البهيمة، وكافكا أيضاً؛ فكل الوصف المُكرسِ للجحر يهدف لخداع الخصم. ندخل إذاً من أي طرف، وليس هناك من أفضلية لمستوى على مستوى آخر، ولا إمتياز لمدخل على غيره، حتى وإن كان ذلك المدخل يشبه المأزق، أنبوب ضيق، أو بالوعة، الخ... كل ما نحتاجه هو معرفة أية نقاط تتصل بالموقع الذي ندخل منه، من أي مفارق ورواقات ينبغي علينا المرور بغية ربط نقطتين مع بعضهما، ما هي خريطة الأرمولةِ، وكيف أنها تتحور ما أن ندخل عبر نقطة أخرى. أن مبدأ المداخل المتعددة وحده يبطل تقدم العدو، أو الدال le Signifiant، وكذلك محاولات تأويل عمل غير معروض إلا على التجريب expérimentation.

نأخذ نحن مدخل متواضع، مدخل رواية "القصر"، في صالة ذلك النزل الذي يكتشف فيه "ك" بورتريت *portrait* حمال مطأطأ الرأس، وحنكه غائص في صدره. غالب ما نعثر على هذين العنصرين، البورتريت أو الصورة الفوتغرافية، والرأس الخائر المنحني عند كافكا، بدرجات مختلفة من الإستقلالية. الصورة الفوتغرافية للأبوين في رواية "أمريكا". بورتريت السيدة صاحبة معطف الفرو في "المُسخ" la Métamorphose (هنا، الأم الحقيقة هي منْ يكون رأسها محنياً، والأب الحقيقي هو منْ يمتلك شهادة على أنه حمال). غزارة من الصور الفوتغرافية والبوروتريهات في رواية "المحاكمة" le Procès، بدءً من غرفة الآنسة "بيرشتنر" Bürstner وحتى مرسم "تيتورلي" Titorelli. يظهر الرأس المنحني، الذي لم يعد بالمقدور رفعه بشكل دائم عند كافكا، في رسائله ودفاتره، وفي يومياته، في رواياته، وحتى في "المحاكمة"، حيث يظهر القضاة بظهروهم المقوسةِ والمستندةِ على السقف، وجزء من الحضور أيضاً، الجلاد، والقس... المدخل الذي اخترناه لا يتصل إذاً، كما يأمل المرء ذلك، بالمداخل القادمة وحسب، بل أنه هو نفسه مركب من إلتقاء شكلين مستقلين عن بعضهما نوعاً ما، إلا وهما شكل المحتوى la forme de contenu "الرأس المنحني"، وشكل التعبير la forme de l'expression "بورتريت-صورة فوتغرافية" المتصلين ببعضهما

في مطلع رواية "القصر". نحن لا نأول Nous n'interprétons pas. نقول فقط بأن ذلك الإلتقاء يعمل على تجهيز حصر وظيفي blocage fonctionnel، تحيّيد للرغبة التجريبية : فالصورة الفوتغرافية لا تمس، ولا يمكن انزالها عن موقعها، مُحرمةً، مُؤطرةٍ، ولا يمكنها التمتع بشيء آخر غير رؤيتها لنفسها هي بالذات، كالرغبة المُعاقة بالسطح أو السقف، الرغبة الخاضعة التي ما عاد بإمكانها التمتع إلا بخضوعها الخاص. وكذلك الرغبة التي تفرض الخضوع، وتنشره، الرغبة التي تحكم وتُدين (كما هو الأمر بالنسبة للأب في قصة "قرار الحكم" Verdict، الذي يحني رأسه بشدة إلى حد يرغم فيه الأبن على التربعِ). هل هذه ذكرى أوديبة طفولية؟ الذكرى هي بورتريت عائلي أو صورة فوتغرافية للعطل الصيفية بما تتضمنه من رجال برؤوس منحنية، وسيدات تزين الأشرطة أعناقهن[1].

تَحشرُ هذه الذكرى الرغبة، تسحبُ عنها نسخاً، تُسقطها على طبقات، ومن ثم تقطعها عن كل رابط connexions. ما الذي يمكننا أن نأمل به إذاً؟ أنه مأزق. ومع ذلك، حتى المأزق يمكن أن يكون جيداً، إذا ما شكل جزءً من الأرمولةِ partie du rhizome.

1-العنق الأنثوي، سواء كان عارياً أو مُغطى، يحتل أهمية كبيرة كأهمية الرأس الذكوري، إنّ كان محنياً أو منتصباً ثانية: «العنق المطوق بالمخمل الأسود»، «الياقة الصغيرة من دانتيلا الحرير»، «الياقة المرهفة للدانتيلا البيضاء»، الخ...

يبدو أن الرأس المُنتصب، والرأس الذي يُطال السطح أو السقف يتوازى مع الرأس المُطأطأ. كما يمكننا العثور عليه في كل مكان عند كافكا[1]. وفي رواية "القصر"، عند بورتريت الحمال، تتوازى ذكرى الجرس البلدي، الذي "كان **يصعد باستقامة** وبلا تردد، ويستعيد فتوته في الأعلى" (حتى برج القصر، كماكنة للرغبة، يُذكر بصورة كئيبة لذلك الساكن الذي يُقال أنه صعدَ levé باختارقه للسقف". ومع ذلك، إلاّ تُشكلُ صورة الجرس البلدي هي أيضاً ذكرى؟ في الواقع أنها ما عادت كذلك. فهي تؤثر باعتبارها كتلة طفولة، وليست ذكرى عن الطفولة، تُثير الرغبة، بدلاً من حطها ثانية، زحزتها عبر الزمان، جعلها تفقد حدودها، وكذلك تَشعب روابطها، وتمريرها ضمن توترات أخرى (هكذا يمر البرج-الجرس، باعتباره كتلة، في مشهدين مختلفين، مشهد المعلم والأطفال، الذين لا نفهم ما يقولونه، ومشهد العائلة المُزحزح، الذي أعيد انتصابه أو تم قلبه، حيث يكون البالغون هم من يعوم داخل باكيت). بيد أنّ هذا لا يشكل ما هو هام. المهم هو تلك الموسيقى الصغيرة، أو بالأحرى الصوت الخالص والقوي الذي ينبع من الجرس وبرج القصر: "صوتٌ مُجنحٌ، صوت فرح جعل الروح

1- في رسالة إلى صديق طفولة «أوسكار بولاك» Oskar Pollak: «حين نهض الحقير من كرسيه، أخترق باستقامة السقف بجمجمته المُسننةِ، وكان عليه تأمل سطوح القصب، لكن بدون أهتمام خاص». وفي «اليوميات» (منشورات كراسيت 280): «أن يكون المرء مع حبل مشدود حول عنقه، ويمر من خلال نافذة في الطابق السفلي لدار ما...».

تهتز للحظة، كما قيل، لأنه كان يتضمن أيضاً على نبرة مؤلمة تُهدد المرء بتحقيق أشياء يحبها قلبه بصورة مُلتبسة؛ وعما قريب سيتوقف الجرس الكبير، المربوط بواحد صغير يرن بضعف وروتينية...". شيء يُثير الدهشة بسبب أنّ أقحام الصوت عند كافكا يترافق غالباً مع حركة جعل الرأس مُنتصباً أو إعادة انتصابه: "جوزفين" الفأرة؛ وصغار الكلاب الموسيقيين ("كلّه كان موسيقى، طريقتهم في رفع وأنزال أقدامهم، حركة خاصة من رأسهم...، كانوا يمشون باستقامة على سيقانهم الخلفية... وانتصابهم ثانية بسرعة..."). وفي "المُسخ" بشكل خاص يظهرُ التمييز بين حالتي الرغبة، من جانب، حينما يلتصقُ "غريغوار" ببورتريت *portrait* المرأة التي ترتدي الفرو ويحني رأسه باتجاه الباب، ويقوم بجهد يائس من أجل الاحتفاظ بشيء ما في غرفته العائلية التي كانوا يستعدون لإفراغها، ومن جانب آخر، عندما يخرج غريغوار من الغرفة، يقوده صوت *son* الكمان المُتذبذب، ويفكر بتسلق *grimper* حتى عنق أخته المكشوف (الذي ما عادَ يحمل ياقة ولا شرائط، منذ أنّ فقدت موقعها الإجتماعي). فارق بين سُفاح بلاستيكي ما زال أوديبيّ oedipien، على صورة فوتغرافية للأم، وسفاح شيزو inceste schizo، مع الشقيقة والموسيقى الصغيرة التي تخرجُ منها باعجوبة؟ يبدو أنّ الموسيقى ممسوك عليها دائماً من قبل صيرورة-طفل devenir-enfant، أو ضمن صيرورة-

حيوان لا تقبل التفكيك، كتلة صوتية تتعارض مع ذكرى مرئية. "قليل من الظلمة، من فضلكم، وإلاّ لن أكون قادراً على اللعب في الضوء، قلتُ ذلك، وأنا **أنتصب ثانية**[1] *(en me redressant)*

يمكننا الأعتقاد بأننا نلتقي بشكلين مختلفين: رأس يعاد نصبه كشكل ومحتوى، وموسيقاه كشكل تعبيري. هل ينبغي علينا كتابة المعادلات التالية:

رأس منحني = رغبة محجوزة، خاضعةً أو تُخضع

بورتريت-صورة فوتغرافية = تَحيّد، ربط جزئي، ذكريات طفولة، رسم الحدود وهدَّ الحدود.

رأس مرفوع = رغبة تنتصب ثانية، أو تنفك خيوطها وتنفتح على روابط جديدة

صوت موسيقي = كتلة طفولة أو كتلة حيوانية، هدّ الحدود.

1- «وصف معركة» Description d'un combat. (يُطور الجزء الأول من «وصف معركة» باستمرار حركة الرأس المنحني المزدوجة تلك، المرتبطة بالاصوات».

لم نصل بعد إلى هذا. لكنه ليس الموسيقى المُنظمة قطعاً، أو الشكل الموسيقي الذي يهتم به كافكا (لا تكشف رسائله ويومياته إلاّ عن حكيات لا دلالات لها تتعلق ببعض الموسيقيين). أنها ليست الموسيقى المُركبة، أو المُشكلةِ رمزياً، ما يُثير أهتمام كافكا، وإنما المادة الصوتية الخالصة. وإذا ما حسبنا المشاهد الرئيسية التي يُدخل الصوت عليها، فسوف نحصل تقريباً على فرقة موسيقية كما هي لدى جون كاج John Cage، في قصة "وصف معركة" Description d'un combat حيث 1) يريد الناسك Dévot اللعب على البيانو، لأنه كان على وشك أنّ يكون سعيداً؛ 2) لكنه لا يعرف كيف يلعب؛ 3) لا يلعب أبداً ("أمسكّ سيدان بالإريكة وحملاني هكذا إلى الطرف الآخر من الغرفة، وهما يصفران لحناً خفيفاً ويُهزهزاني بإيقاع")؛ 4) تتم تهنأته على لعبه الجيد. في قصة "استقصاءات كلب"، تُحدث الكلاب الموسيقية ضجة كبيرة، لكننا لا نعرف كيف، ما دام أنها لا تتكلم، وهي لا تنشد أو تنبح، لكنها تجعل الموسيقى تنبثق من العدم. وفي قصة "جوزفين"، المغنية أو مغنية شعب الفئران، لا نتوقع منها الغناء، أنها فقط تصفر، ولا تصفر أفضل من أية فأرة أخرى، أو بالأحرى أسوء، لحد تصبحُ فيه إعجوبة فنها، الذي لا تتمتع به، أكبر. في رواية "أمريكا"، يلعبُ كارل روسمان Karl Rossman أمّا بسرعة مفرطة أو ببطأ شديد، أحمق، ويشعرُ "بنشيد آخر يعتليه". يتدخل الصوت،

في "المُسخ" أولاً وكأنه مواء يكتسح صوت غريغوار ويشوش تناغم الكلمات؛ ولا تصل شقيقته، الموسيقية مع ذلك، إلاّ بجعل كمانها يموء، لأنها كانت مُتضايقة من ظل المُستأجرين الآخرين.

تظهر هذه الأمثلة كفاية بأنّ الصوت لا يتعارض مع البورتريت بالنسبة للتعبير، كما يتعارض الرأس المُنتصب مع الرأس المنحني في ما يتعلق بالمحتوى. ومابين هذين الشكلين، إذا ما نظرنا لهما تجريدياً، هناك تعارض حصري بسيط، علاقة ثنائية، صلة هيكلية أو دلالية، لا تخرج أبداً عن "الدال" " signifiant "، ويحدث انشطاراً أكبر في الجذمور rhizome.. لكن إذا ما كانت البروتريت، من جانبها، شكلاً تعبيرياً يتناظر مع شكل المحتوى (الرأس المنحني)، فإنّ الأمر ذاته لا ينطبق على الصوت. ما يهتم به كافكا، هو المادة الصوتية المحضة القوية، المُرتبطة دائماً بإمكانية **انحلالها الخاص** *sa propre abolition*، صوت موسيقي فقدّ حدوده، صرخة تفلت من المغزى، من التركيب، من النشيد، من الكلام، صوتية تتقاطع لكي تنزعُ نفسها من سلسلة ما زالت ذات دلالة كبيرة. لا يوضع بعين الاعتبار، في الصوت، سوى القوة، الروتينية عموماً، والخالية دائماً من المغزى asignifiat: في رواية المحاكمة، الصرخة ذات النبرة الواحدة التي يطلقها المفوض، والتي يتلقى بسببها التوبيخ بالسوط،

"بدت وكأنها لم تصدر عن إنسان، وإنما عن ماكنة تتألم"[1].

كلما كان هناك شكلٌ، كلما كان هناك أيضاً ترسيماً جديداً للحدود، حتى في ميدان الموسيقى. يكمن فنّ جوزيفين، على العكس من هذا، في أنها تقوم ربما، بالرغم من أنها لا تعرف الغناء أفضل من الفئران الأخرى، أو أنها بالأحرى تصفر أسوء منهم، بفك الحدود عن "التصفير التقليدي"، وتُحرير "سلاسل الوجود اليومي". وباختصار، لا يظهر الصوت هنا باعتباره شكلاً عن التعبير، وإنما بالأحرى كمادة غير مُشكلة للتعبير *matière non formée d'expression*، الذي سيكون له تأثيراً على الأطراف الأخرى. من جانب، سيقوم بوظيفة التعبير عن المضامين التي ستظهر تدريجياً بأنها أقل تشكلا: هكذا يفقد الرأس المُنتصب قيمته بحد ذاته وشكلياً، ولم يعد سوى مادة يمكن تشويهها، سحبها، حرثها عبر موجة التعابير الصوتية -كما جعل كافكا قرد يقول، في تقرير من أجل أكاديمية، الأمر لا يتعلق بحركة عمودية جيدة التشكل نحو السماء، أو أمام الذات، ولا يتعلق بخسف السقف، ولكن بجعل "**الرأس ينفذُ أولاً**" *filer la tête la première*"، ومن حيثما يكون، وفي المكان ذاته حتى، بقوة؛

1- ظهور أنواع متعددة من الصراخ لدى كافكا: صراخ منْ يريد سماع نفسه يصرخ -صرخة الرجل الميت في علبة مغلقة—»فجآة أطلقتُ صرخة. لا لشيء سوى سماع صرخة لا يرد عليها أي شيء في داخله والتي أقتلعها من قوته دون مقابلتها بأي شيء، فأنطلقت حينئذ بلا توقف، حتى بعد أن صمت...» (تأملات).

كذلك لا يتعلق الأمر بالتحرير عن طريق التناقض أو الخضوع، وإنما عبر خط هروب، أو بالأحرى مجرد خروج *issu*، "باستقامة، من ناحية اليسار، أو حيثما يكون"، وبالصورة الأقل دلالة. ومن الجانب الآخر، ستفقد التقعيدات الأكثر انغلاقاً ومقاومة، من نوع البروتريت أو الرأس المنحني، من صلابتها، لكي تُكاثر، أو تُهيأ هبة، تجعلها تمرُ وفقاً لخطوط قوة جديدة (حتى الظهر المقوس يبعثُ طقطقة صوتية تحيلُ العدالة إلى الهرى؛ كما تتكاثر الصور الفوتغرافية، واللوحات في رواية المحاكمة لكي تقوم بوظيفة جديدة). كانت تخطيطات كافكا، ورسومه لوجوه وملامح بشرية مستقيمة كان يحبها، مرسومة في الغالب على شكل رؤوس منحنية، ورؤوس منتصبة أو أعيدَ انتصابها، والرؤوس أولاً. أنظر إلى النسخ المنتجة لذلك في عدد مجلة "أوبلك" *Obliques* المُكرس لكافكا.

نحن لا نبحث عن نماذج، قد تُشكل ما يُسمى بمخيال كافكا l'imaginaire de Kafka، حيويته أو كتاب حيواناته (ينبع النموذج من التماثل، التجانس، الموضوعي، أي المتعلق بالمواضيع، فيما لا نجد نحن قاعدتنا إلاّ عندما ينزلق خط صغير مُتنافر، أو في حالة قطع). كذلك لا نبحث عما يُسمى الترابطات الحرة (نحن نعرف المصير التعيس لهذه، التي ترجعنا دائماً إلى ذكرى الطفولة، أو إسوء من ذلك إلى فنطازم بعينه، ليس لأنها تخفق، ولكن لأن ذلك ما

يتضمن عليه قانونها الخفي). كما لا نبحث أيضاً عن التأويل، لكي نقول ذلك الشيء يعني هذا[1].

وبشكل خاص، نحن لا نبحث عن بنية une structure، بتناقضاتها الشكلية ومغزاها الجاهز: يمكن دائماً إقامة علاقات ثنائية، "رأس منحني ورأس منتصب" "بورتريت-صوتية" "رأس يعاد نصبه-صوتية" -ذلك شيء غبي، ما دمنا لا نرى من أين ونحو ماذا تنسل المنظومة، كيف تصير، وأي عنصر سيقوم بدور اللاتناسقية فيها، جسم مُمتلأ يجعل المجموع يهرب منه، ويكسر البنية الرمزية، بطريقة لا تقل عما يقوم به التأويل الهرمونطيقي interprétation herméneutique، ولا أقل عن ترابط الأفكار العلموي، ولا عن النموذج المُتخيل. ذلك لأننا لا نرى فارقاً كبيراً بين هذه الأشياء (ما الفارق بين تناقض تفاضلي بنيويّ ونموذج تخيلي تكمن خاصيته في الأختلاف)؟ نحن لا نؤمن إلاّ **بسياسة** كافكا *politique* de Kafka، والتي هي لا تخيلية ولا رمزية. لا نؤمن إلاّ بواحدة أو مجموعة من **مكائن** كافكا *machines* de Kafka، والتي هي لا بُنيةِ ولا فنطازم. كذلك نؤمن **بتجريبية** كافكا *expérimentation*

1- على سبيل المثال، لا تقدم مارت روبير Marthe Robert عن كافكا سوى تفسيراً لعقدة أوديب من وجهة نظر التحليل النفسي وحسب، وإنما ترغب في أنّ لا تكون البروتريهات والصور.

de Kafka، بلا تأويل ولا مغزى، ولكنها بروتوكلات التجربة: "لا أطالب بحكم الناس، فأنا لا أبحث عن شيء آخر سوى نشر المعارف، أكتفي بالسرد؛ حتى مع حضراتكم، يا سادة الأكاديمية العظام، لقد اكتفيت برواية الحكايات"[1].

الكاتب ليس إنسان يكتب، وإنما إنسان سياسي، وهو إنسان ماكنة، وإنسان تجريبي (الذي يكف عن أنّ يكون إنسان، لكي يصبح قرداً، أو جرادة، أو كلباً، أو فأرة، صيروة-حيوان devenir-animal، صيرورة-لاإنسان devenir-inhumain، فعبر الصوت في الحقيقة، من خلال النبرة، بفضل الأسلوب يصبح المرء حيواناً، وبقوة الزهد دون أقل شك). تتركب ماكنة كافكا إذاً من مضامين وتعابير مُقَعدةً بدرجات متنوعة وكأنها مواد غير مُشكلة تدخلُ فيها، وتخرج منها عقب مرورها بكلّ الحالات. الدخول، الخروج من الماكنة، وإنّ يكون المرء في الماكنة، لتمديدها، الاقتراب منها وتشكيل جزء منها: تلك هي حالات الرغبة، بدون أي تأويل. تُشكل نقطة الهروب جزءً من الماكنة. في الداخل أو الخارج، يشكل الحيوان جزءً

1- ماكس برود Max Brod، منشورات «أفكار» غاليمار، ص 38 : «لقد كان كافكا يعرف تلك النظريات (الفرودوية)، وكان يعتبرها دائماً كمقاربات فظة لا تعير أهتمام للتفاصيل، أو لا تنفذ بالأحرى إلى صميم النزاع» (ومع ذلك، يعتبر برود التجربة الأوديبية تنطبق أولاً على الطفل، ومن ثم يتم رفعها إلى مصاف التجربة مع الله؛ ص 57 - 58). في رسالة إلى برود (نوفمبر 1917، «مراسلات»، ص 236)، يقول كافكا أنّ «أعمال التحليل النفسي تشبعُ في البداية المرء بصورة مُدهشة، لكنه سرعان ما يشعر بعد ذلك بنفس الجوع الأولي».

من الماكنة-الجحر machine-terrier. المشكلة: لا تكمن في أنّ يكون المرء حراً، ولكن في بحثه عن مخرج، أو مدخل، أو بحثه عن جانب، عن رواق، عن ملحق، الخ...ربما علينا أخذ عوامل مُتعددة بعين الاعتبار: الوحدة الظاهرية المحضة للماكنة، الطريقة التي يشكل فيها الأفراد ذاتهم قطعاً من الماكنة، موضع الرغبة (إنسان أو حيوان) حيالها. في قصة "مستعمرة العقاب"، تبدو الماكنة تتمتع بوحدة قوية، ويدخل الإنسان بكامله فيها -وربما يكون هذا هو ما أدى إلى انفجارها النهائي، فُتات الماكنة. أما في رواية "أمريكا"، على العكس من ذلك، يبقى "ك" خارج سلسلة من المكائن، يمر من واحدة إلى أخرى، ويُطرد ما أنّ يحاول الدخول: الماكنة-المركب، ماكنة العم الرأسمالية، والماكنة-الفندق... وفي "المحاكمة"، ما زال الأمر يتعلق بماكنة مُحددة وفريدة للعدالة؛ غير أن بنيتها غاية في السديمية، ماكنة للتأثير، ماكنة نشر العدوى، بحيث لن يكون ثمة من فارق ما بين الداخل والخارج. وفي رواية القصر، تَفسحُ الوحدة الظاهرية بدورها مكاناً لتجزأة العمق ("لم يكن القصر في النهاية سوى مدينة صغيرة تعيسة، مجموعة من الأكواخ القروية... أنا لم أخلق لا من أجل الفلاحين، وبشكل خاص ليس من أجل القصر -ليس ثمة من فارق بين الفلاحين والقصر، قال المعلم")؛ لكن عدم التمييز، هذه المرة، ما بين الداخل والخارج لا يمنع عن أكتشاف بعداً آخراً، نوع من المشتمل الموسوم

بتوقفات، حيث تتركب القطع، الدولايب والأجزاء: "يمدُ الطريق ذراعه حداً يجعل المرء يقول بأنه مقصود، ومع أنه لا يبتعد تماماً عن القصر، لكنه يكف عن الاقتراب منه". تمر الرغبة، بطبيعة الحال، بكلّ تلك الوضعيات والحالات، أو بالأحرى أنها تقتفي كل هذه الخطوط: الرغبة ليست شكلاً، وإنما مسار، طريقة.

الفصل الثاني

سمنة أوديب المفرطة

تشكل "رسالة إلى أب"، التي ارتكزت عليها التأويلات الكئيبة للتحليل النفسي، بورتريت، صورة فوتغرافية، أنزلقت في ماكنة من نوع آخر. الرأس المُنحني للأب... : ليس لأنه هو مذنب وحسب، وإنما لأنه يجعل الأبن مذنباً، ولا يتوقف عن الحكم عليه. كلّه من خطأ الأب: إذا ما كانت لدي اضطرابات جنسية، وإذا لم أتزوج، إذا ما كتبتُ، وإذا لم أستطع الكتابة، إذا ما أحنيت رأسي في هذا العالم، وإذا ما كان عليَّ بناء عالماً مختلفاً تماماً ومهجوراً. ومع ذلك، لقد كُتبت في وقت متأخر، تلك الرسالة. فكافكا يعرف جيداً بأنّ لا شيء من كل ذلك حقيقي: عدم تقبله للزواج، كتابته، وجاذبية عالمه المتوتر المهجور تتمتع بدوافع إيجابية تماماً من وجهة نظر الليبدو libido، وهي ليست ردود أفعال حيال الأب. وسيقول كافكا ذلك ألف مرة، كما أن ماكس برود Max Brod يشير إلى ضعف التأويل الأوديبي حتى فيما يتعلق بالصراعات الطفولية[1]. ومع ذلك، تكمن أهمية الرسالة في نوع من الانزلاق: يمرُ كافكا من أوديب كلاسيكي من نوع العصاب، حيث يصبح الأب المحبوب مكروهاً، مُتهماً، ويُشهر به كمذنب، إلى أوديب أكثر انحرافاً يَصبُ في فرضية براءة الأب، وفي "كآبة" مشتركة بين الأب والأبن، وذلك من أجل فسح

1- غوستاف جانوخ Gustave Janoch، «قال لي كافكا» Kafka m'a dit، منشورات «كالمان ليفي» Calmann-Lévy، ص 45.

المجال أمام اتهام مطلق، وأكبر قوة بحيث يتحول إلى اتهام غير محدود ولا يستهدف أحداً ("كالماطلة" في رواية المحاكمة) عبر سلسلة من التأويلات البارونية paranoïaques. يشعر كافكا بذلك جيداً من خلال تخيله لكلام الأب، وجعله يقول: تريد أنّ تبرهن بأنك "بريء اولاً، وبأني ثانياً مُذنب، وثالثة، بحكم سخاؤك الخالص، أنت مُستعد لا لكي تَغفر ليَّ وحسب، وإنما أيضاً، وهذا نفس الشيء تقريباً، من أجل أن تبين لنفسك وتعتقد، على عكس الحقيقة، بأني أنا كذلك بريئاً". إن هذا الإنزلاق المُنحرفِ، الذي يستق من البراءة المزعومة للأب أتهاماً إسوء بكثير، له هدفه، تأثيره ومنهجه.

يكمن الهدف في تكبير "الصورة الفوتغرافية"، تكبير يوصلها حدّ العبث. سيُقذفُ بالصورة الفوتغرافية للأب، الخارجة عن كلّ قياس، على الخارطة الجغرافية *carte* géographique، التاريخية والسياسية للعالم، لكي تغطي مناطق واسعة منه: "لدي انطباع بأنّ الأماكن التي يمكن أنّ يروق ليَّ العيش فيها هي تلك التي لا تغطيها أنتَ، أو تلك التي لا تسطيع بلوغها". تلك هي أوديبية الكون. يُضاعفْ تشفير surcode اسم الأب اسماء التاريخ، اليهود، الجيكيون، الألمان، وبراغ، المدينة–الريف. لكن عبر هذا التوجه، أي بالقدر الذي يتم فيه تكبير صورة أوديب حد وصولها إلى الميكروسكوب، وبالتالي، ستجعل الأب يَظهرُ على ما هو عليه،

وتمنحه اهتزازاً جزئياً تتهيجُ فيه معركة أخرى تماماً *une agitation moléculaire où se déroule un tout autre combat*.

يمكننا القول أننا بقذفنا لصورة الأب الفوتغرافية على خارطة العالم نكون قد كسرنا حصار المأزق الخاص بالصورة الفوتغرافية، إبتدعنا مخرجاً لذلك المأزق، وجعلناه يتواصل مع جحر كامل تحت أرضي، ومع كلّ مخارج هذا الجحر. وكما يقول كافكا، لا تتعلق المشكلة بالحرية، وإنما بإيجاد مخرجٍ. كما أنّ قضية الأب لا تتعلق بكيفية التحرر منه (القضية الأوديبية)، لكن كيفية العثور على دربٍ لم يعثر هو عليه. لذا فإن فرضية البراءة المشتركة للأب والأبن، والكآبة العامة لكليهما، هي أسوء الفرضيات: ذلك لأن الأب يظهرُ عبرها وكأنه ذلك الإنسان الذي تخلى عن رغبته وإيمانه الخاصين، حتى وإنّ لم يكن ذلك إلاّ من أجل الخروج من "سجنه الريفي" " ghetto rural " حيث ولدَ، والذي لم يدعو الأبن للخضوع إلاّ لأنه هو ذاته كان خاضعاً لنظام مهيمن في موقف يبدو وكأنه لا مخرج منه "كلّ هذا لا يشكل ظاهرة معزولة، فالموقف كان تقريباً نفس الموقف الذي وجد فيه القسم الأعظم من جيل الشباب اليهود نفسه فيه، في مرحلة إنتقالية، بعد تركهم للريف، حيث كان ما يزال المرء تقياً نسبياً لكي يستقر في المدن...".

وباختصار، ليس أوديب من يولد العصاب، وإنما العصاب، أي

الرغبة الخاضعة سلفاً والتي تبحث عن إيصال خضوعها الخاص *c'est-à-dire le désir déjà soumis et cherchant à communiquer sa propre soumission* منْ ينتج أوديب. يُشكل أوديب قيمة العصاب السلعية. وبالمقابل، إن تكبير وتوسيع أوديب، بإضافة أشياء أخرى إليه، يجعله استخداماً منحرفاً وبارونياً paranoïaque، وذلك ما يشكل سلفاً الخروج عن الخضوع، نصب الرأس ثانية، والنظر من فوق أكتاف الأب نحو ما كان عليه سؤال كلّ الأزمنة في ذلك التاريخ: أنه بكامله مكيرو-سياسي micro-politique للرغبة، للمآزق والمخارج، للخضوعات وتنقيتها. فتح المأزق، كسر حصاره. هدَّ حدود أوديب في العالم، بدلاً من إعادة ترسيم الحدود من فوق أوديب والعائلة. لكن من أجل الحصول على ذلك، كان لا بدّ من تكبير صورة أوديب حتى العبث، حد الكوميديا، أي كتابة رسالة إلى أب. أنّ عيب التحليل النفسي يكمن في جعل نفسه تُؤخذ وتأخذنا معها، ذلك لأنه يحيا من القيمة السلعية للعصاب، يستق منها كل فائض قيمته sa plus value: "أن التمرد على الأب هو كوميديا، وليس تراجيديا"[1].

بعد عامين على "رسالة إلى أب"، أقرَّ كافكا بأنه "القى بنفسه في عدم الرضا"، وإذا ما كان قد القى بها هناك، فذلك لأن "كلّ وسائل

1- اليوميات، 24 كانون الثاني/يناير 1922، ص 538.

(مرحلته) والتقاليد (ذاتها) ما جعل هذا ممكناً"[1]. وهكذا أصبح أوديب أحد الوسائل، الحداثوية تماماً، السائدة تماماً في زمن فرويد، والتي سمحت بالكثير من التأثيرات الكوميدية. يكفي التكبير "من الغريب أنّ تتحول كلّ كوميديا، عند ممارسة عدم الرضا بصورة متواصلة، إلى واقع". لكن كافكا لا يرفض أي تأثير خارجي للأب، ليضع في مكانه أصلاً داخلياً أو بنية داخلية ما ستكون بدورها أوديبية. "من المستحيل عليَّ الإعتراف بأنّ بدايات تعاستي كانت لها ضرورة داخلية، يمكن أن يكون لها بعض الضرورة، ولكنها ليست بالضرورة الداخلية، أنها قدمت نحوي محلقةً كالذباب *en voltigeant comme des mouches* وكان بالإمكان طردها بنفس سهولة طريقتها". ذلك هو الجوهري: ما وراء الداخل والخارج، اهتزاز، رقص جزئوي danse moléculaire، علاقة- حد مع الخارج avec le Dehors الذي سيأخذ قناع أوديب المُكبرِ خارج أي قياس.

ذلك لأن تأثير التكبير الكوميدي مزدوج. من جانب، نعثر خلف المثلث العائلي (أب-أم-طفل) على مثلثات أخرى أكثر فاعلية بشكل غير محدود، تستعير منها العائلة ذاتها قوتها، وتتحدد

1- تيودور هرزل Théodore Herzl، الذي يستشهد به فاجنباخ Wagenbach في كتابه «فرانز كافكا، سنوات الشباب» Franz Kafka, Années de jeunesse، منشورات «مركير» Mercure، ص 69 في الترجمة الفرنسية.

مهمتها بنشر الخضوع، إحناء الرأس والإبقاء عليه محنياً. ذلك لأن هذا *cela* هو ليبدو الطفل المُستثمر من البداية: عبر الصورة الفوتغرافية للعائلة، خارطة عالم برمته. تارة يتم استبدال أحد أطراف المثلث العائلي بطرف آخر يكفي لجعل المجموع بكامله يفقد ألفته (وهكذا يضع المخزن العائلي في المشهد الأب-المُستخدمون، أما الطفل، فيضع نفسه خلاف المستخدمين الذين يرغب هو بلعق أقدامهم؛ وفي قصة "نطق الحكم" يحتل الصديق الروسي مكان أحد أطراف المثلث، ويحوله إلى آلة قضائية أو آلة للإدانة). وتارة أخرى، المثلث بكامله هو ما يتغير بشكله وشخوصه، ويظهر كونه قضائي، أو إقتصادي، أو بيروقراطي، أو سياسي، الخ... وهكذا نرى الحاكم-المحامي-المُتهم في رواية "المحاكمة"، حيث لايبقى من وجود للأب بحد ذاته (أو ثلاثي العم-المحامي-بلوك Block، الذين يطلبون من "ك" التعامل جدياً مع محاكمته). أو الثلاثية المُتكاثرة، من مستخدمي المصرف، الشرطة، والحكام. أو المثلث الجيو-سياسي من الألمان-الجيك-اليهود، الذين يتكاثرون خلف ظهر والد كافكا: "في براغ يُلام (اليهود) لأنهم ليسوا جيكين، وفي ساس وأجر Saaz et Eger لأنهم ليسوا ألمان (...) فاؤلئك الذين كانوا يرغبون أنّ يكونوا ألمان يدفعون الجيك على

مهاجمتهم، وفي ذات الوقت من الألمان أيضاً"[1]. لهذا السبب تشكل فرضية براءة وكآبة الأب أسوء أتهام، فالأب لم يقم بأي شيء آخر سوى إحناء رأسه، وإستسلامه لسلطة هي ليست سلطته، أي وضع نفسه في المأزق بخيانته لأصله كيهودي جيكي من الريف. وهكذا يصبح المُثلث المحبوك جيداً مجرد قائد لإستقصاءات أخرى من طبيعة مختلفة تماما، التي لا يكف الطفل عن أكتشافها من خلال والده، ومن خلاله هو أيضاً. أنّ القضاة، الموظفين، البروقراطين، الخ، ليسوا ببدائل عن الأب، وإنما بالأحرى الأب هو الذي يملأ نفسه بكلّ تلك القوى التي يخضع لها، ويطلب من الأبن الخضوع لها. ليس للعائلة إلاّ أبواب، كانت قد طرقتها من البدء "**القوى الشيطانية**" المتمتعةِ **بقوة من أقحام نفسها يوماً** *" puissances diaboliques " qui se réjouissent terriblement de s'introduire un jour*. ما يَقلقُ ويتمتع عند كافكا، ليس الأب، أو أنا عليا أو دال بعينه، وإنما الماكنة التكنوقراطية الأمريكية، أو البروقراطية الروسية، أو الماكنة الفاشستية. وكلما تفكك المثلث العائلي، في أحد أطرافه أو بكامله دفعة واحدة، لصالح **القوى** الفاعلة سلفاً *puissances*، يمكننا القول بأن المثلثات الأخرى

1- رسالة إلى برود، في فاجناخ، ص 156: «إنّ القوى الشيطانية ومهما كانت رسالتها، لا تقوم بأي شيء آخر سوى ملامسة الأبواب، «لكنها» تتمتع لحد كبير بأنها تمكنت من إقحام نفسها في يوم ما».

التي انبثقت من الخلف تتمتع بشيء ضبابي، ومُلتبس، وبأنها ذات حركة متواصلة لا تني عن تحويل بعضها للبعض الآخر، أمّا لأن أحد أطرافها أو قممها تشرع بالتكاثر، أو أنّ حصيلة الجوانب لا تكف عن التشويه. وهكذا يتحول ثلاثة شخوص مجهولي الهوية، في مطلع رواية المحاكمة، إلى موظفين في المصرف، وضمن علاقة متحركة بالمحققين الثلاثة والثلاثة الفضولين المتجمعين عند النافذة. في العرض الأول للمحاكمة، ما زلنا مُرتبطين بمثلث مُحدد تماماً، المُتمثل بالقاضي وجانبيه، اليمين واليسار. لكننا نشهد، لاحقاً، تكاثر داخلي وكأنه غزو سرطاني، تشابك لا ينحل بين المكاتب والبروقراطين، مرتبية لا نهاية لها ولا يمكن القبض عليها، تلويث لمجالات زائغة (بوسائل أخرى مختلفة، نجد عند بروست Proust، ما يُعادل ذلك، حيث تفسخُ وحدة الشخوص والأشكال التي تكونها المجال لسدائم، ولمجاميع مضببة نامية). كذلك تتكاثر، من وراء ظهر الأب، مجموعة سديمية من اليهود، الذين هجروا الوسط الريفي الجيكي لكي يذهبوا نحو المجاميع الألمانية في المدن، شريطة أن تتم مهاجمتهم من الجانبين –مثلث التحول. كلّ الأطفال بمقدورهم فهم ذلك: لديهم خارطة جغرافية وسياسية ذات حدود غامضة، مُتحركة، وإن لم يكن ذلك إلاّ إزاء الرضع، المربيات، ومستخدمو الأب، الخ... وإذا ما حافظ الأب

على حب واحترام أبنه، فذلك لأنه قد واجه في شبابه قوى شيطانية، لكنها تغلبت عليه.

ومن الجانب الآخر، كلما تمَّ التكبير الكوميدي لأوديب، كلما كان بالإمكان، عبر الميكروسكوب، رؤية تلك المثلثات القمعية الأخرى، كما تظهر معها إمكانية العثور على مخرج منها، خط هروب. حيال لاإنسانية "القوى الشيطانية"، يرد ما هو تحت إنساني subhumain بالصيرورة-الحيوان: يصير جرادة، كلب، أو قرد، "جعل الرأس ينسل أولاً بالشقلبة"، بدلاً من خفض الرأس والبقاء بيروقراطيا، مفوض، أو حاكم ومحكوم. هنا أيضاً ليس هناك من طفل لا يبني، أو يشعر بخطوط الهروب هذه، أي الصيرورات-الحيوانية. كما أنّ الحيوان الصيرورة لا علاقة له بالأب كمادة، ولا بالنموذج. أنه الأب، كيهودي يترك الريف لكي يستقر في المدينة، تجرفه دون شك حركة هدَّ الحدود الواقعية؛ لكنه لا يكف عن إعادة ترسيمها، في عائلته، في تجارته، وضمن منظومة خضوعاته وتسلطاته. أمّا فيما يتعلق بالنماذج، فهي اجراءات لترسيم الحدود الروحية[1]. لكن الصيرورات الحيوانية عكس ذلك تماماً: أنها هدات حدود مطلقة، على الأقل من حيث المبدأ، تنغمر في العالم المهجور الذي يستثمره كافكا. "أنّ

1- أنظر، على سبيل المثال، عدم ثقة كافكا لزمن طويل بالصهيونية sionisme (باعتبارها عملية إعادة ترسيم للحدود روحية وفيزيائية): فاجنباخ، ص 164 - 167.

قوة الجاذبية العالمية واسعة، هي أيضاً، واؤلئك الذين يحبوني يحبوني لأني مهجور *abandonné*، وقد لا يحبوني لأني فراغ أبيض، وإنما لأنهم يشعرون، اثناء لحظاتي الطيبة، بحرية الحركة *la liberté de mouvement* التي تعوزني تماماً هنا، والممنوحة لي في نطاق آخر"[1].

أنّ الصيرورة حيوان هي بالدقة القيام بالحركة، رسمْ خط هروب، بكل إيجابيته، تخطي عتبة ما، الوصول إلى مجموعة قوى اتصالية لا قيمة لها إلاّ بحد ذاتها، العثور على عالم من القوى المحضة، تنحلُ فيها كلّ الأشكال، جميع المغازي أيضاً، الدال والمدلول، وذلك لصالح مادة لم تُشكل بعد، تيار لهد الحدود، إشارات خالية من الدلالة. لا تحيل حيوانات كافكا أبداً نحو ميتولوجية ما، ولا نحو نماذج، لكنها تتناظر وحسب مع منخفضات جوية تم تخطيها، مع مناطق قوى محررة، حيث تتخطى المضامين أشكالها، بذات القدر الذي تتخطى فيه تعابيرها، والدال الذي قعدها هي بالذات. لم يعد هناك من شيء آخر سوى الحركات، الذبذبات، العتبات القائمة في مادة مهجورة: تتميز الحيوانات، كالفئران، الكلاب، القرود، الجراد بتخطيها لهذه العتبة أو تلك، لهذه الذبذبة أو تلك، لهذا الدرب تحت الأرضي في هذا الجذمور أو الجحر. ذلك لأن هذه الدروب هي بمثابة قوى تحت أرضية. في الصيرورة-فأر، التصفير هو ما يقتلع من الكلمات

1- اليوميات، 1922، ص 543.

موسيقاها ومعناها. وفي الصيرورة-قرد، يكون السعال الذي "يبدو مُقلقاً، ولكنه لا يتمتع بأي مغزى" (يصير قرداً من السل). في الصيروة-حشرة، تكون القأقةِ المؤلمة هي من يجر الصوت ويشوش الكلمات. يصير غريغوار خنفسانة، ليس من أجل الهروب من والده وحسب، وإنما بالأحرى لكي يعثر على مخرج لم يعرف والده العثور عليه، والهروب من الوكيل، من التجارة والبيروقراطيات، ومن أجل بلوغ منطقة لا يكون فيها الصوت إلاّ طنطنة -"هل سمعته يتكلم؟ كان صوت حيوانياً، أعلن الوكيل".

صحيح أنّ نصوص كافكا الحيوانية أكثر تعقيداً مما ذكرناه. أو، على العكس، أكثر بساطة. في تقرير من أجل أكاديمية، على سبيل المثال، لا يتعلق الأمر بصيرورة الإنسان حيوان، ولكن بصيرورة قرد إنسان؛ قَلدتُ هذه الصيرورة باعتبارها محاكاة وحسب، وإذا ما كان المقصود هو العثور على مخرج ("مخرج، وليس "الحرية")، فإن هذا المخرج ليس هروباً أبداً، بل على العكس من ذلك. لكن، من جانب، لا يتم رفض الهروب إلاّ لكونه حركة غير مُجدية، حركة الحرية الخادعة؛ بالمقابل، جرى التأكيد عليها باعتبارها هروب في ذات المكان، هروب بقوة ("ما فعلته، هو أني تفاديت الأمر، ذلك لأنه لم يكن لدي حل آخر ما دمنا قد وضعنا جانباً حل الحرية"). ومن الجانب الآخر، ليست المحاكاة سوى ظاهرية، ما دام الأمر لا يتعلق بإعادة إنتاج أشكال، وإنما بإنتاج

تواصل القوى، ضمن تطور متوازي وليس تماثلي *a-parallèle et non symétrique*، أو حينما يصبح *devient* الإنسان قرداً والقرد إنساناً بذات المعيار. إن الصيرورة استيلاء capture، تملك possession، قيمة فائضة، وليست إعادة إنتاج أو مُحاكاة. "لم تغرني فكرة المحاكاة، حاكيتُ لأني كنتُ أبحث عن مخرج، وليس لأي سبب آخر". وبالفعل، يجد الحيوان نفسه، حينما يستولي عليه الإنسان، في حالة هدَّ حدوده من قبل القوى الإنسانية، وذلك ما يصر عليه بقوة مطلع تقرير من أجل أكاديمية. لكن القوة الحيوانية المُستولى عليها تقوم، بدورها، بتسريع وجعل هدَّ الحدود الإنسانية أكثر قوة (إذا كان بمقدورنا قول هذا). "أنفلتتْ طبيعتي القردية مني لمسافة كبيرة، وقد دست رأسها أولاً بتشقلبها، بحيث تحول أستاذي الأول ذاته إلى قرد وعما قريب سيتخلى عن دروسه ومن ثم يدخل في عزل صحي"[1]. وهكذا يتشكل اتصال تيار هدّ الحدود، ويجرف المحاكاة المناطقية. وبذات الطريقة يبدو نبات السحلبية orchidée وكأنه ولدَ صورة للزنبور une image de guêpe، لكنه، بشكل أعمق، يهدّ حدوده فيها، في نفس الوقت الذي يهد فيه الزنبور حدوده بالتزاوج مع السحلبية: استيلاء على شظية من الشفيرة، وليس إعادة

1- هناك نسخة أخرى لنفس النص، حيث يتعلق الأمر بمصحة ما: أنظر «سعال قرد» la toux du singe.

إنتاج صورة. (في "استقصاءات كلب"، يتم بقوة أكبر التخلص من أية فكرة عن التماثل: يهاجم كافكا "الاغواءات المشبوهة للتماثل الذي يمكن للمخيلة أنّ تعرضها عليه"؛ عبر عزلة الكلب يحاول القبض على فارق الشيزو la différence schizo، أي أكبر الفوارق).

لنتناول إذاً تأثير التطور، أو التكبير الكوميدي لأوديب: الكشف بطريقة تراجعية عن مثلثات أخرى فاعلة تحت وفي المثلث العائلي، وأهم من ذلك آثر خطوط الهروب والصيرورة-الحيوان اليتيم orphelin. لا يبدو أنّ نصاً آخراً يظهر تلك العلاقة بين الجانبين بصورة أفضل من نص "المسخ". ينبني مثلث البيروقراطية تدريجياً: الوكيل أولاً، الذي يأتي ليهدد، ويَشترط؛ ثم الأب، الذي عاد لمزاولة الخدمة في المصرف، والذي ينام بزيه الرسمي، وبالتالي يشهد على القوة التي ما زالت خارجية ويخضع لها، وكأنه "هو الحاكم في بيته ينتظر صوت من هو أعلى منه"؛ وفي النهاية، أقحام البيروقراطين الثلاث من المؤجرين، فجأة، وجعلهم ينفذون داخل العائلة ذاتها، ويحتلون مكانها، ويجلسون في "الأماكن التي كان يشغلها سابقاً الأب، الأم وغريغوار". وبالتلازم مع ذلك، ترسم كلّ الصيرورة-حيوان لغريغوار، تحوله إلى حشرة، إلى خنفسانه، إلى جَلالّة، إلى بنت وردان، خطاً قوياً للهروب حيال المثلث العائلي، وبشكل خاص، إزاء المثلث البيروقراطي، والتجاري.

لكن لماذا نبقى، في اللحظة التي نظن فيها بأننا نمسك على ما هو وراء أو تحت أوديب، بعيدين عن العثور على مخرج أكثر من أي وقت آخر، لماذا نبقى داخل المأزق؟ ذلك لأن هناك دائماً خطر العودة بقوة إلى الأوديبية. فأستخدام التكبير المُنحرف لم يكن كافياً لإبعاد أي محاولة إنغلاق ثانية، أو إعادة بناء المثلث العائلي، الذي سيتولى بنفسه شؤون المثلثات الأخرى كونها خطوطاً حيوانية. لهذا فإن "المسخ" هي بمثابة قصة نموذجية على إعادة سطوة الأوديبية. وسوف نقول بأنّ طريقة هدّ حدود غريغوار، ضمن صيرورته-حيوان قد سُدت في لحظة ما. هل هو ذنب غريغوار، الذي لم يذهب حتى نهاية الشوط؟ كانت أخته تريد إخلاء الغرفة بكاملها، لكي تكون لطيفة معه. لكن غريغوار يرفض التخلي عن بورتريت *portrait* السيدة التي ترتدي معطف من الفرو. يلتصق بتلك البروتريت، وكأنها الصورة الأخيرة المُحددةِ. وذلك ما لا تغفره الأخت، في العمق. لقد قبلت بغريغوار، وكانت ترغبُ مثله بالسفاح الشيزو l'inceste schizo، سُفاح الصلات الوثيقة، السفاح مع الأخت الذي يتعارض مع السفاح الأوديبي، السفاح الذي يَشهدُ على جنس لاإنساني كصيرورة حيوانية. لكنها شرعت بكراهية غريغوار، لأنها كانت تغار من البروتريت، ومن ثم إدانته. من هذه اللحظة فصاعداً سوف يخفق هدَّ حدود غريغوار بصيرورته حيوان: جعل نفسه ثانية

تحت رحمة الأوديبية، وذلك عبر رمية التفاحة، وما عليه الآن سوى أنّ يموت، والتفاحة مرصوعة بظهره. بموازاة ذلك، سوف لن يكون بمقدور هدَّ حدود العائلة في مثلثات أكثر تعقيداً وشيطانية المواصلة: **يطرد الأب المؤجرين الثلاثة البيروقراطين** *le père chasse les trois bureaucrates locataires*، أي العودة إلى المبدأ الأبوي للمثلث الأوديبي، ومن ثم تنغلق العائلة السعيدة على نفسها. كذلك ليس من المؤكد بأنّ غريغوار قد أرتكب خطأ ما. أليس من الأجدر القول بأنّ الصيرورات-الحيوانية لم تفلح بطي مبدأها من جديد، وهي تتضمن دائماً على نوعٍ من الألتباس يجعلها غير وافية وبالتالي يُدينها؟ أليس مرد ذلك إلى أنّ الحيوانات ما تزال مُركبةً بقوة، وما زالت تتمتع بدلالة مفرطة، ومناطقية ضخمة؟ ألاَ يتذبذب مجموع الصيرورة حيوان ما بين المخرج الشيزو والمأزق الأوديبي؟ الكلب هو حيوان أوديبي بامتياز، يتكلم عنه كافكا غالباً في يومياته ومراسلاته، وفي ذات الوقت بهيمة شيزو، كالكلاب الموسيقية في الاستقصاءات، أو الكلب الشيطاني في نص "إغراء في قرية". الحقيقة هي أنّ النصوص الحيوانية السردية الرئيسية لكافكا قد تمت كتابتها قبل رواية "المحاكمة"، أو بشكل موازي لها، وكأنها الجزء المقابل لرواية تسعى لتحرير نفسها من كل مشكلة حيوانية، لصالح مشكلة أعلى بذلك بكثير.

الفصل الثالث

ما هو أدب الأقلية؟

لم نتناول هنا أي شيء آخر سوى المضامين وأشكالها: الرأس المنحني وانتصابه ثانية، ومثلثات-خطوط الهروب. كذلك من الصحيح القول بأنّ الرأس المنحني يتلائم مع الصورة الفوتغرافية، والرأس المرفوع مع الصوت، في ميدان التعبير. لكن، بالقدر الذي لا يتم فيه تناول التعبير، شكله وتشويهه، من أجل ذاته، سوف لن نعثر على مخرج حقيقي، حتى وإن كان على مستوى المضامين. التعبير وحده هو ما يقدم لنا **الطريقة** le *procédé*. لم يطرح كافكا مشكلة التعبير بطريقة تجريدية عمومية، وإنما ضمن علاقتها بما نسميه آداب الأقليات littératures dites mineures –على سبيل المثال الأدب اليهودي، في وارشو أو براغ. أن الأدب الأقلي ليس أدب لغة أقلية، وإنما بالأحرى الأدب الذي تصنعه أقلية ضمن اللغة الرئيسية. بيد أنّ سمته الأولى، وفي كلّ الحالات، تكمن في مسه للغة عبر عامل مزدوج لهدِّ الحدود. بهذا المعنى، يُحدد كافكا المأزق الذي يردم منفذ العبور إلى الكتابة بالنسبة ليهود براغ، ويجعل من أدبهم شيئاً مُستحيلاً: استحالة عدم الكتابة، استحالة الكتابة بالألمانية، واستحالة الكتابة بطريقة أخرى[1]. استحالة عدم الكتابة، لأنّ الوعي القومي، المشكوك فيه والمقموع، يمر بالضرورة عبر الأدب. ("تتطلبُ المعركة الأدبية

1- رسالة إلى برود، يونيو 1921، مراسلات، ص 394، أنظر كذلك تعقيبات فاجنباخ Wagenbach، ص 84.

تبريراً واقعياً على صعيد أكبر ما يمكن"). استحالة الكتابة بطريقة أخرى غير الألمانية، يعني بالنسبة ليهود براغ الشعور بالمسافة التي لا يمكن اختزالها حيال المناطقية الجيكية البدائية. واستحالة الكتابة بالألمانية، لأنها تعني هدَّ الحدود الشعبوية ذاتها، أقلية مقموعة تتحدث لغة مقطوعة على كتل، باعتبارها "لغة ورقية"، أو اصطناعية، وهذا ما ينطبق بشكل خاص على اليهود، الذين يشكلون، في ذات الوقت، جزء من تلك الأقلية ولكنهم مقصيون عنها، "كالغجر الذين يسرقون الأطفال الألمان من المهد". وباختصار، كانت ألمانية براغ لغة مهدودة الحدود، وجاهزة لاستخدامات غريبة أقلانية (واليوم، ضمن قرينة أخرى، لننظر ما بمقدور السود عمله حيال اللغة الأمريكية).

تكمن الخاصية الثانية لآداب الأقليات، في نقطة أنّ كلّ ما فيها سياسي. أمّا في الآداب "الكبيرة"، فعلى العكس من هذا، تميل في أن تكون **شأناً فردياً** *affaire individuelle* (عائلي، زواجي، الخ...)، وتتصل بشؤون أخرى ليست أقل فرديةً منها، إذ يتم أستخدام الوسط الإجتماعي كمحيط وخلفية؛ لحد لا يكون فيه أي من تلك الشؤون الأوديبية ضرورياً بخصوصيته، وليس ضرورياً بالمطلق، لكنها تصنع جيمعها "كتلة" "font bloc" ضمن مجال واسع. يختلف أدب الأقلية عن ذلك تماماً: يعملُ مجاله الضيق على جعل كل شأن فردي يتصل مباشرة بالسياسة. يصبح الشأن الفردي

أكثر ضرورة، كما يكتسب مكانة لا يمكن عدم أخذها بالاعتبار، ويتم تكبيره في الميكروسكوب، لحد يكون فيه المكان الذي يتحرك فيه أي تاريخ آخر. بهذا المعنى، يتواصل المثلث العائلي بالمثلثات الأخرى، التجارية، الإقتصادية، البيروقراطية، والقضائية التي تحدد قيمه. وحينما يشير كافكا إلى أحد أهداف أدب الأقلية باعتباره "التخلص من التعارض ما بين الآباء والأبناء وإمكانية النقاش بينهما"، لا يطرح بهذا فنطازم أوديبي، وإنما برنامج سياسي. "حتى عندما يتم تأمل الشأن الفردي بهدوء أكبر، لن نصل إلى حدوده، التي تصنع كتلة مع شؤون أخرى مماثلة؛ لكننا نبلغ تلك الحدود التي تفصله عن السياسة، بل وحتى أنّ البعض يظن بأنه يراها قبل أن تكون قائمة، وبالتالي تصورها في كل مكان وهي تُضيق (...) ما هو قائم في صميم الآداب الكبرى ويعمل من تحت ويبني سرداباً غير مجدي للبناية، ويمر من هنا بوضح النهار؛ وما يُثار هناك ما هو إلاّ تجمع عابر، ولا يسحب من ورائه هنا سوى توقف الحياة أو الموت"[1].

تكمن الخاصية الثالثة في أكتساب كلّ شيء قيمة جمعية. في الحقيقة، لا ينطوي أدب الأقلية بالدقة على مواهب كثيرة، وشروطه ليست مُعطاة مع الإعلان الفرادني *énonciation individuée*، ومن ثم قد يصبح تعبير هذا "المعلم" أو ذاك، كذلك لا يمكن فصله عن

1- اليوميات، 25 ديسمبر 1911، ص 182.

الإعلان الجماعي *énonciation collective*. وبالتالي، تكون ندرة المواهب هذه شيئاً نافعاً في الواقع، وتسمح بتصور شيء آخر غير أدب المعلمين: ما يقوله الكاتب وحده يشكل بدءً فعلاً جمعياً، وما يقوله أو يفعله سياسي بالضرورة، حتى وإن لم يحظ على موافقة الآخرين. لقد لوثَ الحقل السياسي كلّ تعبير. أكثر من ذلك، لا سيما وإنّ الشعور الجمعي أو القومي "غالباً ما يكون انفعالياً في الحياة الخارجية ويتجه دائماً نحو الانحطاط"، إذ يجد الأدب نفسه محملاً ايجابياً بهذا الدور وتلك الوظيفة التعبيرية الجمعية، والثورية حتى: فالأدب هو منْ يولد تضامناً فاعلاً، على الرغم من الشكوكية؛ وإذا ما كان الكاتب يعيش على هامش ومسافة من جماعته الهشة، فذلك ما يدفعه أكثر نحو التعبير عن جماعة ضمنية، وينحت وسائل وعي آخر، وحساسية أخرى. كما يدعو الكلب في الاستقصاءات، وهو في عزلته، **إلى علم آخر** *une autre science*. وهكذا تحتل الماكنة الأدبية مكان الماكنة الثورية القادمة، ليس لأسباب إيدولوجية أبداً، وإنما لأنها الوحيدة القادرة على ملء اشتراطات التعبير الجمعي، المُغيب عن كلّ الأماكن الأخرى في ذلك الوسط: **الأدب شأن الشعب** (*la littérature est l'affaire du peuple*).[1] تلك هي

1- اليوميات، 25 ديسمبر 1911، ص 181: «الأدب قضية الشعب، أكثر من كونه شأن للتاريخ».

التعابير التي يستخدمها كافكا لطرح المشكلة. لا يُحيل التعبير إلى ذات مُعبرة ستكون بمثابة سببه، كذلك لا تكون الذات المعبرة نتيجة له. لا شك أنّ كافكا قد فكرَ، لفترة ما، من خلال المقولات التقليدية المُتعلقة بالذاتين، المؤلف والبطل، الرواي وشخصيته، الحالم وحلمه[1]. لكنه سرعان ما تخلى عن مبدأ الراوي، في ذات الوقت الذي رفضَ فيه، مع اعجابه بغوتة Goethe، أدب المؤلف أو المعلم. كما تتخلى جوزفين الفأرة عن الممارسة الفردية للغناء، لكي تؤسس نفسها بواسطة التعبير الجمعي "ما لا حصر له من جمهور الأبطال (لشعبها)". المرور من الحيوان المُشخصن إلى جمهور أو تعددية جمعية: سبعة كلاب موسيقيين. أو، مرة أخرى في "استقصاءات كلب"، يميل الباحث المعزول نحو تنظيم تعبير جمعي لجنس "الكانين" canine من الكلاب، حتى وإن لم تعد تلك التعددية موجودة أو أنها لم تلد بعد. ليس هناك من ذات، **ولا يوجد سوى الوحدات النظامية الجمعية للتعبير** *il n'y a —que des agencements collectifs d'énonciation* و

1- أنظر «تجهيزات لعرس في قرية» préparatifs de noce à la campagne. ص 10: «ما دمت تقول هو on بدلا من القول أنا je، فأنك لا تقول شيئاً». وتظهر الذاتان في ص 12: «أنا لست بحاجة حتى للذهاب إلى الريف، ذلك ليس ضرورياً. سأبعث بجسدي إلى هناك بملابسه...»، وفيما يبقى الراوية في سريره كحشرة، عنظوب أو خنفساء أشجار. لا شك أن أصل تحول غريغوار إلى حشرة في رواية «المسخ» la Métamorphose يكمن في هذه النقطة (كذلك يتخلى كافكا عن فكرة السفر واللحاق بفيلز Felice ويفضل البقاء ممدداً). لكن، بالدقة، في رواية «المسخ»، يأخذ الحيوان قيمة الصيرورة الحقة، ولا يُشخصن حالة الركود بالذات المُعبرة.

يعبر الأدب عن تلك الوحدات النظامية، في الظروف التي لا تكون فيها معطاة من الخارج، وحينما لا تكون موجودة إلاّ باعتبارها قوى شيطانية قادمة، أو كقوى ثورية ينبغي بنائها. أنّ عزلة كافكا تفتحه على كلّ ما يمر عبر التاريخ اليوم. فالحرف "ك" لم يعد يشير إلى راوي أو شخصية ما، وإنما إلى تنظيم لا تني آليته عن التعقيد، عامل جمعي يتعاظم كلما أتصل به فرد في عزلته (لا ينفصل الفرد عن الجمعي إلاّ بالنسبة للذات و أهتمامها بشأنها الخاص).

أن خصائص أدب الأقلية الثلاثة هي هدَّ حدود اللغة، إيصال الفردي بالسياسي-المباشر l'immédiat-politique، والتنظيم الجمعي للتعبير. وذلك معناه أنّ مفردة "أقلية" لا تشير إلى آداب بعينها، وإنما إلى الشروط الثورية لكلّ أدب في صميم ما يُسمى الأدب الكبير (أو السائد). وحتى بالنسبة لذلك الذي جعله حظه السيء يلد في بلد يتمتع بأدب عظيم عليه الكتابة بلغته، كيهودي جيكي يكتب باللغة الألمانية، أو أوزبكي يكتب بالروسية. عليه الكتابة كما يفعل أي كلب حفرته، أو أية فأرة جحرها. ولكي يتحقق ذلك، ينبغي عليه العثور على نقطته تحت-المتطورة sous-développement الخاصة، لهجته الخاصة، وعالمه الثالث في نفسه، في صحرائه. هناك الكثير من النقاش حول: ما هو الأدب الشعبي، والأدب البرولتاري، الخ..؟ لا شك أنّ المعايير صعبة تماماً، إذا لم نمر أولاً بالمفهوم الأكثر

موضوعية، إلاّ وهو أدب الأقلية. فعبر إمكانية بناء مراس أقلي للغة وحسب، حتى وإن كانت لغة الأكثرية، يمكن تحديد الأدب الشعبي، والأدب الهامشي، الخ...[1]. بدفع هذا الثمن فقط يمكن أنّ يصبح الأدب فعلياً ماكنة جمعية للتعبير، ويكون بإمكانها التعامل مع المضامين وسحبها من ورائها. يقول كافكا بالدقة أنّ أدب الأقلية قادر أكثر بكثير من غيره على معالجة المادة[2]. لماذا، وما هي ماكنة التعبير هذه *machine d'expression*؟ نحن نعرف بأنّ لها مع اللغة علاقة هدَّ الحدود المُتعددة: موقف اليهود الذين هجروا جيكوسلفاكيا في ذات الوقت الذي غادروا فيه الوسط الريفي، ولكنه أيضاً موقف الألمانية باعتبارها "لغة ورقية". كما سنمضي أبعد من ذلك، وسوف ندفع إلى ما أبعد من هذا بحركة هدَّ حدود التعبير. لكن، ليس هناك سوى طريقتين: أمّا الإثراء الإصطناعي لهذه الألمانية، نفخها بكل أنواع الرمزية، والاستحلامية، ومنحها معناً خفياً، ومغزى مُتخفي -تلك هي مدرسة براغ، لغوستاف ميرنك Gustav Meyrink

1- ميشيل راغون Michel Ragon، «تاريخ الادب البرولتاري في فرنسا» Histoire de la littérature prolétarienne en France، منشورات Albin Michel، عن صعوبة المعايير، وضرورة المرور عبر أدب المنطقة الثانية» « littérature de seconde zone ».

2- اليوميات، 25 ديسمبر، ص 181، ذاكرة بيت صغير ليست أقل من ذاكرة بيت كبير، أنها تشتغل إذاً في عمق المادة الموجودة».

والعددين غيره، بما فيهم ماكس برود (Max Brod)[1]. غير أنّ هذه المحاولة تتضمن بذل جهد ميؤس منه لإعادة ترسيم الحدود الرمزية، على أساس من النماذج، من "الكبال" Kabbale والخيمائية d'alchimie، التي تزيد من قوة القطيعة مع الشعب والتي لن تعثر على مخرج آخر غير الصهيونية sionisme باعتبارها "حلم سيون" " rêve de Sion ". لكن كافكا سرعان ما يختار الطريقة الأخرى، أو بالأحرى يبتدعها. إختيار اللغة الألمانية في براغ، بمثلما هي عليه، وحتى في بؤسها. الذهاب أبعد في عملية هدَّ الحدود... بقوة الصفاء الذهني. وما دامت اللغة قد تيبست، لذا لا بد من جعلها ترن بقوة. خلق تعارض ما بين الاستخدام المتوتر المحض للغة إزاء استخدام رمزي، أو دلالي، وذي مغزى وحسب. الوصول إلى تعبير كامل وغير مُشكل، تعبير مادي قوي. (عن هاتين الطريقتين الممكنتين، ألا يمكن قول ذلك أيضاً، ضمن ظروف أخرى، فيما يتعلق بجويس Joyce وبيكيت Beckett)؟ كلاهما أيرلندي، وقد وجدا نفسيهما ضمن اشتراطات عبقرية لأدب أقلي. أن مجد أدب كهذا يكمن في أنه أدب أقلي، أي ثوري بالنسبة لكل أدب آخر. استخدام للإنجليزية، ولكل لغة عند جويس. استخدام للإنجليزية والفرنسية لدى بيكيت. بيد

1- أنظر الفصل الرابع الرائع لفاجنباخ «براغ عند منعطف القرن» « Prague au tournant du siècle »، وعن وضع اللغة الألمانية في جيكوسلفاكيا، ومدرسة براغ.

أنّ الأول منهما لا يتوقف عن التقدم بثراء وحسم مسبق، ويقبض على كلّ إعادة ترسيم للحدود العالمية. أمّا الآخر، فيتقدم بجفاف وصفاء ذهني، وبفقر اختياري، ومن ثم يدفع حركة هدَّ الحدود بحيث لن يبقى هناك أي شيء آخر سوى التوترات.

ما هو عدد الناس اليوم الذين يعيشون مع لغة ليست لغتهم؟ أو حتى ما عدوا يعرفون ما هي لغتهم، أو ليس بعد، ولا يجيدون اللغة العامة التي هم مرغمون على استخدامها؟ مشكلة المهاجرين، وبشكل خاص مشكلة أطفالهم. مشكلة الأقليات. مشكلة الأدب الأقلي، ولكنها مشكلتنا نحن جميعاً: كيف يمكن نزع أدب أقلي من لغة المرء الخاصة؛ أدب بمقدوره حفر اللغة، وجعلها تنسل بخيط ثوري وصافي؟ كيف يمكنه التحول إلى رحال ومهاجر وغجري ضمن لغته الخاصة؟ يقول كافكا: سرقة الطفل في مهده، ورقص على الحبل المشدود. تنطوي كل لغة، سواء كانت غنية أو فقيرة، على هدّ حدود الفم، اللسان والأسنان. الفم، اللسان والأسنان تعثر على مناطقيتها البدائية في المواد الغذائية. لكن حينما تتكرس الأصوات، تنهد حدود الفم، اللسان والأسنان. هناك إذن فاصل ما بين الأكل والكلام –و، أكثر من ذلك، بالرغم من الظاهر، ما بين الأكل والكتابة: يمكننا بلا شك الكتابة والأكل معاً، بسهولة أكبر من الكلام اثناء الأكل، لكن الكتابة تحول أكثر الأشياء القادرة على منافسة مواد الأكل. فاصل

ما بين المضمون والتعبير. حينما يتكلم المرء، وخاصة عندما يكتب، يصوم c'est jeûner. يظهرُ كافكا هووس متواصل بالغذاء، وبالغذاء المُتميز الذي هو الحيوان، أو اللحم، وبالجزار، وبالأسنان، الأسنان الكبيرة القذرة أو المُذهبةِ[1]. وذلك ما كان أحد المشاكل المهمة بينه وبين "فليز" Felice. كما كان الصوم أحد المواضيع الدائمة للكتابة لدى كافكا، وله قصة طويلة.

فبطل الصوم La Champion de jeûne، الذي يراقبه الجزارون، أنهى حياته الوظيفية إلى جانب الحيوانات المتوحشة الشقراء التي تأكل اللحم النيّ، وتضع الزوار أمام بديل مزعج. كذلك تحاول الكلاب احتلال فم كلب "استقصاءات كلب" وذلك بملأه بالغذاء، لكي يتوقف عن طرح الأسئلة –هنا أيضاً ثمة من بديل مزعج: "لماذا لا تطردوني بالأحرى، وتمنعوني من طرح الأسئلة؟ كلا، ليس ذلك ما كنا نرغب القيام به؛ لا شك ليس لديهم أقل رغبة في سماع أسئلتي، لكن، من أجل تلك الأسئلة ذاتها، كانوا مترددين في طردي". كان كلب الإستقصاءات موزعاً ما بين علمين، علم التغذية ذاك، الذي هو علم

1- أستمرارية موضوع الاسنان لدى كافكا. الجد القصاب boucher؛ المدرسة الشارعية للجزارة l'école ruelle de la Boucherie؛ فكّي فيليز mâchoires Felice؛ رفض أكل اللحم، إلاّ عندما يتمدد على السرير مع فيليز في ماريانباد Marienbad. أنظر مقالة مشيل كورنو Michel Cournot، نوفيل أبزرفاتور Nouvel Observateur، 17/4/72 «أنت لك أسنان كبيرة». أنه واحد من أجمل نصوص كافكا. نجد تناقض ممثالة ما بين الأكل والكلام لدى لويس كارول Lewis Carroll، ومخرج مماثلة في اللامعنى non-sens.

من الأرض، ومن الرأس المنحني ("من أين تحصل الأرض على هذا الغذاء")؟، وعلم الموسيقى، الذي هو من "الهواء"، والرأس المُنتصب ثانية، كما يشهد على هذا الكلاب السبعة الموسيقيين في مطلع القصة وكلب الإنشاد في نهايتها: ومع ذلك، ثمة شيء ما مُشترك بينهما، ما دام أنّ الغذاء يمكن أن يأتي من فوق، ولأن علم التغذية لا يتقدم إلاّ بفضل الصوم، تماماً كما أنّ الموسيقى صامتة بغرابة.

في المجرى العادي للأشياء، تُعوض اللغة، في الحقيقة، عن هدّ حدودها عبر إعادة ترسيمها عن طريق المعنى dans le sens. وحينما تكف أنّ تكون عضو المعنى، تصبحُ إداة للمعنى instrument du Sens. كما أنّ المعنى، كمعنى خاص، يسبق رصدّ مؤشر الأصوات (الشيء أو حالة الأشياء التي تشير إليها الكلمة)، وكمعنى استعاري، يسبق رصد الصور والمجازات (الأشياء الأخرى التي تنطبق عليها الكلمة من جوانب معينة أو تحت شروط مُحددة). ليس هناك، إذاً، من إعادة ترسيم للحدود روحي، في "المعنى" وحسب، وإنما هناك أيضاً الفيزيائي، في نفس هذا المعنى. بالمقابل، ليس هناك من لغة بدون تمييز وتكامل موضوع التعبير، ضمن علاقته بالشيء المُشار إليه، وذات تعبر عنه، في علاقتها مع الشيء المُشار إليه، مباشرة أو عن طريق المجاز. يمكن تسمية الاستخدام العادي للغة هذا **بالتوسعي أو التمثيلي** *extensif ou représentif* : وظيفة إعادة ترسيم اللغة

(هكذا هو الأمر مع الكلب المُغني في الاستقصاءات، الذي يرغم البطل في النهاية على التخلي عن الصيام، إعادة أوديبيته، نوعا ما).

يمكننا القول إذاً: في براغ، كانت اللغة الألمانية، الجافة، والتي تخالطها الجيكية والعبرية، ستجعل إبداع كافكا ممكناً. وما دام الأمر كذلك "هو كذلك، هو كذلك"، تعبير يحبه كافكا، برتوكول الواقع، سوف يتم التخلي عن المعنى، أي أنه سيُفهم ضمنياً، ولا يتم الاحتفاظ منه إلاّ على الهيكل العظمي أو ملمحاً ورقياً:

1 - إذا كان الصوت بمثابة ضوضاء مُنهدة الحدود، مع أنه يجري ترسيم حدوده عبر المعنى، فقد حان الوقت لكي تنهد حدود الصوت بدوره، لا بصورة جزئية، وإنما بالمطلق. إنّ الصوت والكلمة اللذان يعبران تلك الحدود الجديدة المُنهدةِ، لا يشكلان جزءً من لغة مفهومة، مع أنهما ينحدران عنها، ولا هما أيضاً بالموسيقى أو نشيد مُنظم، بالرغم من أنهما يتركان آثر ما. لقد رأينا ذلك سابقاً، عبر قوقأة غريغوار التي تشوش المفردات، تصفير الفأرة، وسعال القرد؛ ولكن أيضاً لاعب البيانو الذي لا يلعب، والمغنية التي لا تغني، لكنها تنتج أغنية عن اللاغناء، والكلاب الموسيقية التي لا تكف أنّ تكون أكثر موسيقية عبر جسدها كله، ولذا فهي لا تطلق أية موسيقى. في كلّ مكان تكون فيه ثمة من موسيقى منظمة يتم اختراقها بخط يُلغيها، كما تُلغى

اللغة المفهومة بخط الهروب، لكي يتم تحرير مادة حيّة تعبيرية، وتتكلم من أجل ذاتها، ما دام أنها لم تعد بحاجة للتشكل[1]. أنها اللغة المفصولة عن المعنى، المُنتصرة على المعنى، والتي تقوم بعملية فاعلة من أجل تحييد المعنى، وبالتالي لا تعثر على توجهها إلاّ عبر نبرة كلمة، أو ملمح من ملامحها: "لا أعيش إلاّ من هنا وهناك، ضمن كلمة صغيرة يَضيع في ملمحها رأسي الذي لا نفع فيه (...) وطريقتي في التنفس تتماثل مع طريقة السمكة"[2]. الأطفال بارعون تماماً في الممارسة التالية: تكرار مفردة بالكاد يكون معناها محسوساً، لكي يجعلوها ترن بحد ذاتها (في بداية رواية "القصر" يتكلم أطفال المدرسة بسرعة بحيث لا نفهم ماذا يقولون). يحكي كافكا كيف أنه كان يردد، وهو طفل، تعبير لوالده لكي يجعله ينسل من فوق خط اللامعنى ligne de non-sens: "لكي على الأقل، لكي على الأقل"[3]. كذلك فإن اسم العلم، الذي لا معنى له بحد ذاته،

1- -»المحاكمة»: «أنتبه في النهاية بأننا كنا نحكي عنه، لكنه لم يفهم؛ ولم يعر إنتباهاً للقيء الذي ملأ تقريباً كلّ المكان ولم يتوقف عن سماع صوت يشبه صفارة الإنذار».

2- اليوميات، ص 50.

3- اليوميات، ص 117: «حتى وإن لم أذهب بعيداً عن المعنى، ظل تعبير «نهاية الشهر» fin de mois شيئاً مؤلماً بالنسبة ليّ، لا سيما وإنه كان يتكرر في كلّ الشهور. -يشير كافكا نفسه إلى إنه إذا كان ذلك التعبير خالياً من المعنى، فذلك بسبب الكسل و»ضعف الفضول». تفسير سلبي يوحي بالعوز أو فقدان القوة، وقد إعاد تناوله فاجنباخ. من المعروف أنّ كافكا كان يُقدم أو يخفي المواضيع التي تثير حماسه.

صالح تماماً لمثل هذا التمرين: ميلانا Milena، مع التشديد على حرف "أ"، يجعل المرء يتذكر "إغريقي أو روماني، ضائع في بوهيم Bohême، يعتدي عليه جيكيون، ويخدعونه بطريقة اللفظ"؛ ثم، بمقاربة أكثر رهافة، يجعلوه يتذكر "امرأة يحملها أحدهم على ذراعيه، وتتلاقفها الأيادي"، حينها تشيرُ اللهجة على سقوط ممكن دائماً، أو العكس "قفزة الفرح التي قمتَ بها مع ما كنتَ تحمله"[1].

2) يبدو لنا أنّ ثمة من فارق بعينه، وإنّ كان نسبياً ومُرهفاً، فيما يتعلق بطريقتي ذكر اسم ميلانا Milena : الأولى ما تزال تتعلق بالمشهد المتمدد والخيالي، من نوع الفنطازم، أمّا الثانية، فهي أكثر تقلصاً، توسم سقوط ما أو قفزة باعتبارها عتبة للتقلص، بما في ذلك الاسم ذاته. وبالفعل، ذلك ما يحدث حين يتم تحيّيد الصوت: كما يقول "فاجنباخ" Wagenbach، "تُهيمن الكلمة كسيد، وتولد مباشرة الصورة". لكن كيف يمكن تحديد هذا النهج؟ لا يبقى من المعنى سوى ما يمكن عبره توجيه خطوط الهروب. لم يبق هناك مؤشر على شيء ما وفقاً لمعنى خاص، ولا اسناد مجازات وفقاً لمعنى مُتخيل.

1- «رسائل إلى ميلانا» lettres à Milena، منشورات غاليمار، ص 66. إن تعلق كافكا بالأسماء الخاص كان قد بدأ مع تلك الأسماء التي أبتدعها. أنظر اليوميات، ص 28 (من حول أسماء الحكم المنطوق Verdict).

لكن الشيء كالصور *comme* images لا يشكلان من الآن فصاعداً سوى جزء من حالات التقلص، سلم أو حلقة توترات محضة، قابلة للاختراق من هذا التوجه أو ذاك، من فوق إلى الأسفل أو من الأسفل إلى الأعلى. الصورة هي ذلك الطواف ذاته، أي أصبحت صيرورة est devenu devenir: صيرورة الإنسان كلباً وصيرورة الكلب إنساناً، صيرورة القرد أو الحشرة إنساناً، وبالعكس أيضاً. فنحن لم نعد ضمن موقف اللغة الثرية العادية، حيث تُشير مباشرة مفردة قرد، مثلاً، على حيوان بعينه وتنطبق عبر المجاز على أشياء أخرى (التي يمكننا القول عنها "كأنها كلب"[1]. في يومياته لعام 1921 : "تشكل المجازات بالنسبة لي أحد الأشياء التي جعلتني أيأس من الادب". يقتل كافكا عمداً كل مجاز، كل رمزية، كل دلالة، ولا يقل بفعله هذا عن قتل كلّ مؤشر. التحول نقيض المجاز. لم يعد هناك لا معنى خاص ولا تخيلي، بل توزيع حالات

1-إنّ تأويلات نقاد كافكا بالنسبة لهذا الموضوع سيئة، لا سيما وأنها ترتكز على المجازات: وهكذا تذكر مارت روبير Marthe Robert بأنّ اليهود هم منْ يشبهون الكلاب؛ وأيضاً «يتم التعامل مع الفنان الذي يموت من الجوع، أمّا كافكا فجعله يموت من الصوم، ويحول طفيلية صغيرة إلى حشرة ضخمة» (الاعمال الكاملة، حلقة الكتب النفيسة، المجلد الخامس، ص 311). يبدو لنا هذا تصور مُبسط للمكانة الأدبية la machine littéraire -لقد أصرّ روب غرييه Robe-Grillet على تدمير كافكا لكلّ المجازات.

ضمن مروحة الكلمة éventail du mot. لم يعد الشيء والأشياء الأخرى سوى قوى يخترقها الصوت أو الكلمات المُنهدة الحدود وفقاً لخط هروبها. كذلك فإنّ الأمر لا يتعلق بالمشابهة ما بين سلوك حيوان ما وإنسان ما، ولا باللعب على الكلمات. لم يعد ثمة من حيوان أو إنسان، ما دام أنّ أحدهم يهدُ حدود الآخر، ضمن تيار متواصل، وديمومة القوى القابلة للقلب. أنه يتعلق بصيرورة تنطوي، على العكس من ذلك، على الفارق الاكبر، باعتباره فارق القوة، وتخطي عتبة ما، أرتقاع أو هبوط، انحناء وانتصاب، والتشديد على المفردة. لا يتكلم الحيوان "مثل" الإنسان، لكنه ينتزع من اللغة كليات لا دلالة لها؛ كذلك فإنّ الكلمات ذاتها ليست "مثل" الحيوانات، لكنها تتسلق لحسابها الخاص، تنبح أو تقوقأ، لأنها تحولت إلى كلاب إلسنية خالصة proprement chiens linguistiques، حشرات أو فئران[1]. جعل المقاطع ترن، فتح الكلمة على قواها الداخلية غير المسبوقة، وباختصار، استخدامٌ قويٌ usage intensif خالي من الدلالة اللغوية. كما لم يعد هناك أيضاً من ذات للتعبير sujet d'énonciation ولا ذات مُعبرة أيضاً:

1- أنظر، مثلاً، رسالة إلى بولاك Pollak، 1902، مراسلات، ص 26 - 27.

ليس الذات المُعبرة هي الكلب، وإنما ذات التعبير هي من يبقى "مثل" إنسان؛ كما إنّ ذات التعبير لم تعد "مثل" حشرة، فذات التعبير تبقى الإنسان. لكنها حلقة من الحالات تُشكل صيرورة مشتركة، في وسط تنظيم مُتعدد بالضرورة، أو جماعي.

كيف يسمحُ موقف ألمانية براغ، وهي لغة يابسة، نحو مغلوط، مثل ذلك الأستخدام؟ يمكننا بشكل عام تسمية العناصر الإلسنية بالأفعال **التوكيّدية** *intensifs* أو **المؤثرة** *tenseurs*، مهما كان تنوعها، والتي تُعبر عن "توترات داخلية في لغة ما". بهذا المعنى يسمي الإلسني فيدال سيفيا Vidal Sephiha الفعل التوكيدي "كلّ إداة لغوية تسمح بالميل نحو حد فكرة أو تجاوزها"، وتطبعها بدمغة حركة اللغة حتى تطرفاتها، أي نحو الأعلى أو الأسفل اللذين يمكن قلبهما[1]. يُظهر فيدال سيفيا بوضوح تنوع عناصر كهذه، والتي يمكن أن تكون كلمات جواز مرور passe-partout، أفعال وحروف جر تنطوي على معنى ما؛ أو ضمائر شخصية، أو توكيدية خالصة، كما هو في العبرية؛ تمفصلات، إدوات تعجب؛ ظروف؛ ومفردات تُفسر الألم *des termes*

1- أنظر هـ فيدال سيفيا H. Vidal Sephia «مقدمة لدراسة التوتر»، في langages. نحن نستعير مفردة «مّكثف» من جان فرونسوا ليوتار J.F.Lyotard الذي يستخدمها من أجل الإشارة لعلاقة التوتر بالليبدو.

qui connotent la douleur [1]. كذلك يمكننا ذكر النبارات الداخلية للكملة، ووظيفتها اللاإنسجامية. تترافق الإحالة على الألم تلك مع هذا التحول، مثلما تصبح الكلمات قوقأة مؤلمة لغريغوار، أو صرخة "فرانز" Franz "بجرة واحد وبنفس حدة الصوت". لنفكر باستخدام الفرنسية كلغة تخاطب في أفلام غودار Godard. هنا أيضاً، نجد التراكم الظرفي والتمفصلات النمطية، التي تشكل العبارة برمتها في النهاية: فقر غريب ذلك الذي يحول الفرنسية لتصبح وكأنها لغة الأقلية في فرنسا؛ أنها نهج إبداعي يوصل مباشرة الكلمة بالصورة؛ وسيلة ولدت في نهاية مقطع، وضمن علاقتها بالفعل التوكيدي للحد "هذا يكفي، يكفي، خلص"؛ توكيد مُعمم، لقاء مع منظر شامل Panoramique، حيث تستدير الكامرا وتكنس كلّ ما أمامها دون أن تغير مكانها، وتجعل الصور ترن.

ربما تكون الدراسة المُقارنة للغات أقل أهمية من دراسة وظائف اللغة التي يمكن ممارستها من قبل ذات المجموعة عبر لغات مُتعددة: ثنائية اللسان bilinguisme، أو تعدد الإلسنية

1- نفس المصدر، سفيا، «يمكن للمرء التفكير بان كلّ صياغة تحيل إلى فكرة سلبية إلى الألم، الشر، الخوف، والعنف يمكن التغافل عنها وعدم الإبقاء إلاّ على قيمتها الحدية، أي توترها»: «على سبيل المثال لـ sehr الألمانية، أي « très » القادمة من اللغة الألمانية العليا الوسطية sêr (douloureux) (مؤلم).

multilinguisme. ذلك لأن دراسة الوظائف القابلة للتجسيد في لغات مختلفة لا تأخذ بنظر الاعتبار إلاّ العوامل الإجتماعية، علاقة القوى، ومراكز السلطة المُتنوعة تماماً؛ كما أنها تفلت من أسطورة "الإعلامي"، وذلك لكي تُقيم المنظومة التراتبية والمفروضة للغة باعتبارها بعث أوامر، ممارسة للسلطة أو مقاومة لتلك السلطة. بارتكازه على بحوث فيرغسون Ferguson وغومبرز Gumperz، يعرض هنري غوبارد Henri Gobard من ناحيته نموذج إلسني رباعي tétralinguistique: اللغة المحلية، سواء كانت اللغة الأم أو لغة الأقليم، جماعة قروية أو ذات أصل قروي؛ ولغة الإتصالات، الحضرية، لغة الدولة أو الدولية أيضاً، لغة مجتمع، والمبادلات التجارية، والتحويل البيروقراطي، الخ...لغة هدَّ الحدود الأول؛ اللغة المرجعية، لغة المعنى والثقافة، تقوم بإعادة ترسيم ثقافية؛ اللغة الأسطورية، ضمن أفق اللغات وإعادة الترسيم الروحية والدينية. تختلف الفئات الزمكانية لتلك اللغات قليلاً: تكون اللغة المحلية هنا *ici*؛ ولغة الإتصالات في كل مكان *partout*؛ واللغة المرجع هناك *là-bas*، والأسطورية فيما وراء *au-delà*. لكن يختلف توزيع هذه اللغات، بشكل خاص، من جماعة إلى أخرى و، بالنسبة للجماعة ذاتها، من مرحلة إلى أخرى (ظلت اللغة اللاتينية في أوروبا لزمن طويل لغة الإتصالات،

قبل أن تتحول إلى لغة مرجعية، ومن ثم أسطورية؛ كذلك فإن الأنجليزية اليوم هي لغة الإتصالات الدولية). ما يمكن قوله في لغة ما لا يمكن قوله في لغة أخرى، ومجموع ما يمكن قوله وما لا يمكن قوله مُختلف بالضرورة وفقاً لكل لغة والعلاقات ما بين هذه اللغات[1]. بالإضافة إلى ذلك، يمكن لكل تلك العوامل الإنطواء على وصلات مُلتبسة، وعلى تشارك حركي، يختلف حول هذه المادة أو تلك. يمكن للغة ما ملأ وظيفة ما في مادة بعينها، ولغة أخرى في مادة أخرى. كذلك تنقسم أية وظيفة لغوية بدورها، وبالتالي تتضمن على مراكز متعددة للسلطة. عصيدة لغات bouillie de langues، وليست أبداً منظومة لغوية. من هنا نفهم احتقار المُتشددين الذين يبكون من استخدام الفرنسية لإداء القداس الكنائسي، ما دام أن ذلك يعني حرمان اللاتينية من وظيفتها الإسطورية. لكن جماعة المُبرزين أكثر تخلفاً، وتبكي لأنه تم حرمان اللاتينية حتى من وظيفتها الثقافية المرجعية. وهكذا هم نادمون على ضياع أشكال السلطة، الكنيسية أو المدرسية، التي يتم ممارستها عبر هذه اللغة، واللتين جرى استبدالهما اليوم بأشكال أخرى. كما أنّ هناك أمثلة أكثر جدية تخترق الجماعات.

1- فاجنباخ، ص 78 - 88 (خاصة 78، 81، 88).

فانتشار المناطقيات، عبر إعادة الترسيم من خلال اللهجات والنبرات، أي اللغة المحلية: كيف يمكن لهذا خدمة الثيوقراطية العالمية أو ما يعبر الدولة، وكيف يمكنه خدمة الحركات الثورية، ذلك لأن هذه الحركات تحرث هي أيضاً في المُخلفات التي تحاول زرقها بمعنى آني: من سرفان شرايبر Servan-Shreiber إلى الشاعر البطولي لمنطقة بريتون، مروراً بالمغني الكندي. وثانية لا تمر الحدود من هناك، فالمغني الكندي يمكنه القيام بإعادة الترسيم الأكثر رجعية، الأشد أوديبية، آه ماما، آه يا وطني، يا كوخي، أوله أوله ollé ollé. نحن قلناه لكم، عصيدة، تاريخ مُضبب، شأن سياسي، لا يعرفه أبداً الإلسنيون، ولا يريدون معرفته -لأنهم، كإلسنيين، هم ليسوا "سياسيين" "apolitiques"، وعلماء خالصين. فحتى شومسكي Chomsky لا يقوم إلاّ بتعويض نفسه كعالم لا سياسي بخوضه لنضال شجاع ضد حرب فيتنام.

لنرجع إلى وضع أمبراطورية الهابسبورغ l'empire des Habsbourg. يُضاعف أنحلال وسقوط الأمبراطورية من الأزمة، ويزيد في كل مكان من حدة حركات هدَّ الحدود، كما يُثير حركات إعادة الترسيم المعقدة، المُتخلفة، الأسطورية والرمزية. سنذكر كيفما يكون بعض اسماء معاصري كافكا: أنشتاين Einstein وهده لحدود التصور الكوني (درسَ أنشتاين في براغ،

كما كان الفيزيائي فيليب فرانك Philipp Frnk يعطي محاضرات، كان كافكا يحضرها)؛ وكذلك مستخدموا النظام الأثني عشري الموسيقي من النمساويين، وهدهم لحدود التصور الموسيقي (صرخة الموت التي تطلقها ماري Marie في أوبرا فوزيزك Wozzeck، أو صرخة لولو Lulu، أو حرفي *si* المُضاعفين، تبدو لنا تسير على درب موسيقي قريب في بعض جوانبه من كافكا)؛ وكذلك السينما التعبيرية le cinéma expressionniste، وحركتها المزدوجة في هدّ حدود الصورة وإعادة ترسيمها (روبرت فين Robert Wiene من أصول جيكية، فرتز لانغ Fritz Lang مولود في فينا، وبول وجنر Paul Wegener واستخدامه لمواضيع من براغ). وبطبيعة الحال، التحليل النفسي في فينا، والإلسنية في براغ[1]. ما هو الموقف الخاص ليهود براغ، فيما يتعلق بـ "اللغات الأربع"؟ أنّ اللغة المحلية، بالنسبة لهؤلاء اليهود الذين جاءوا من أوساط قروية، كانت الجيكية، لكن هذه الجيكية كانت تميل للاندثار والكبح؛ أما فيما يتعلق باليدشية yiddish، فكثير ما كان يجري احتقارها أو الفزع منها، مثلما يقول ذلك كافكا. كما كانت الألمانية لغة الإتصالات في المدن، واللغة البيروقراطية للدولة، ولغة المبادلات التجارية (لكن الإنجليزية أصبحت منذ ذلك الحين

1- يوميات، ص 17.

ضرورية بالنسبة لهذه الوظيفة). الألمانية ثانياً، لكن هذه المرة ألمانية غوتة، لها وظيفة ثقافية ومرجعية (وفي المرتبة الثانية، الفرنسية). والعبرية كلغة أسطورية، لم تكن في بداية الصهيونية سوى حلم نشط. لكل واحدة من تلك اللغات الأربع، ينبغي تقييم العوامل المناطقية، هَدّ الحدود وإعادة ترسيمها. وموقف كافكا ذاته: كان واحداً من الكتاب النادرين اليهود في مدينة براغ من يجيد الجيكية (وكان لهذه اللغة تأثير كبير على علاقته بميلانا Milena). تلعب الألمانية دوراً مزدوجاً باعتبارها لغة الإتصال والثقافة، مع غوتة في الأفق (كان كافكا يعرف الفرنسية أيضاً، والإيطالية، وقليل من الإنجليزية بلا شك). ولم يتعلم العبرية إلاّ في وقت متأخر من حياته. ما هو معقد يتمثل بعلاقة كافكا باليدشية: فهو يراها كحركة هَدّ للحدود بدوية تشتغل الألمانية أكثر من كونها نوعاً من هَدّ الحدود الإلسنية بالنسبة ليهود براغ. ما يسحره باليدشية ليس كونها لغة لجماعة دينية، ولكن باعتبارها مسرح شعبي *théâtre populaire* (جعل كافكا من نفسه نصيراً للآداب ومدير مسرح لجماعة أسحاق ليفي Isak Löwy المتجولة. أنّ الطريقة التي قدم فيها كافكا اليديشية، في إجتماع ضم يهود برجوازيين، هي بالأحرى عدائية ومُثيرة للانتباه بشكل خاص: أنها لغة لتخويف الناس، أكثر من إثارتها للاحتقار "خوف مُمتزج بنوع من الاحتقار"؛ وهي لغة

لا قواعد فيها، وتتغذى من مفردات مسروقة، مُتحركة، مُهاجرة، وقد غدت مفردات رحالة تُبطن "علاقات قوة"؛ وهي أيضاً لغة مخربشة على لغة البلاغة المتوسطة الألمانية، كما أنها تَشتغل الألمانية من الداخل بحيث لن يكون بإمكاننا ترجمتها إلى الألمانية من دون حذفها هي؛ كذلك لا يمكن للمرء فهمها ألاّ عبر "الإحساس" بها، وبتعاطف قلبي. وباختصار، لغة توكيدية أو استعمال توكيدي للألمانية، لغة استعمالات متواضعة عليها سحب الواحد "حينئذ تصبحون قادرين على الشعور بما تعنيه الوحدة الحقيقية لليديشية، وتشعرون بها بعنف حداً تكونوا فيه خائفين، ليس من اليديشية، ولكن من أنفسكم (...). لتتمتعوا بها بالقدر الذي يمكنكم عليه[1].

لم يكن كافكا يتوجه نحو إعادة ترسيم حدود اللغة الجيكية. ولا إلى استخدام ثقافي مُفرط للألمانية، بما فيه من مُزايدات استحلامية ورمزية حتى وإن كانت عبرانية، كما نجد ذلك في المدرسة الجيكية. ولا نحو يديشية محكية وشعبية؛ لكن هذا الطريق الذي تظهره اليديشية يتناوله بطريقة مختلفة تماماً لكي يجعل منه كتابة مُتفردة ومعزولة. وما دامت حدود ألمانية براغ قد تم هدها من نواحي كثيرة، لذا ينبغي دائماً الذهاب أبعد من ذلك، بقوة توكيدية، ولكن

1- أنظر "تقرير لإكاديمية" rapport à une académie، في نهاية المقطع الأول.

باتجاه جديد وأكثر صفاءً، وتصحيح جديد للمسار لا سابق له، تنقية حازمة، أي رفع الرأس ثانية. احترام شيزو schizo، ثملٌ بقدح ماء عذب[1]. وسيجعل الألمانية تنسل من فوق خط الهروب، ويمتلأ هو بالصيام؛ كما يقتلع من ألمانية براغ كل نقاط ما تحت التطور sous-développement التي تريد الألمانية تغطيتها، وجعلها تصرخُ صرخة غاية بالدقة والصفاء. وسيتزع منها نباح الكلب، سُعال القرد وطنين الحشرة. كما سيضع نحواً للصرخة، يتزاوج مع النحو المتخشب لتلك الألمانية الجافة. وسوف يدفع بها نحو هد حدود لن تعوضه لا الثقافة ولا الأسطورة، لأنه سيكون هداً مطلقاً، وإن كان بطيئاً، سائلاً، أو متجمداً. حمل اللغة ببطأ، تدريجياً، نحو الصحراء. وكذلك استخدام النحو لخلق صرخة، إضافة صرخة إلى النحو.

ليس هناك من عظيم، من ثوري، غير الأقلي. كراهية كلّ أدب المُعلمين. انجذاب كافكا نحو الخدم والمستخدمين (وهو ذات الشيء لدى بروست، في ميله نحو الخدم، ولغتهم). لكن، ما هو أكثر أهمية من ذلك، هو استخدام لغته الأم، على أفتراض أنها واحدة، وهي لغة الأكثرية؛ استخدامها الأقلي. أي إن يكون المرء

1-يوميات ص 22.

غريباً في لغته الخاصة: ذلك هو موقف "السباح العظيم" Grand Nageur لكافكا[1]. حتى وإن كانت متفردة، تظل اللغة بمثابة عصيدة، خليط شيزفروني، ثوب مهرج habit d'Arlequin تُمارس عبره الوظائف المختلفة للغة ومراكز السلطة المُتميزة، والتي توزع ما يمكن قوله وما لا يمكن: التمتع بوظيفة ما ضد وظيفة أخرى، ولعب مقومات الإقليمية وهد الحدود المرتبطة بها. حتى وإن كانت لغة للأكثرية، يمكنها التمتع باستخدام توكيدي يجعلها تقتفي خطوط الهروب الإبداعية والتي، وإن كانت بطيئة، ومهما يكن حذرها، ستشكل في هذه المرة هداً للحدود مطلق. أي إبداع، ليس على صعيد المعجم، فالمعجم أهميته قليلة، لكنه إبداع نحوي واضح، لكي يكتب المرء كالكلب (لكن الكلب لا يكتب -بالضبط، بالضبط)؛ وذلك ما فعله أرتو Artaud بالفرنسية، الصرخات-لهاثات cris-souffles؛ وما فعله سلين Céline أيضاً بالفرنسية، وفقاً لخط هروب آخر، التعجب في أعلى ذروته. إنّ التطور النحوي لسلين هو: من الرحلة إلى الموت بالأقساط du Voyage à Mort à crédit، ومن الموت بالأقساط حتى قرقوز الشريط 1 (بعد ذلك، لم يعد لدى سلين ما يقوله، ما عدى تعاساته، أي أنه ما عاد راغباً في الكتابة، كلّ ما كان يحتاجه هو المال.

1-أنظر "السباح العظيم" le grand nageur، دار نشر "فوليو" folio، ص 4.

وهذا ما ينتهي إليه الأمر دائماً، أي خطوط هروب اللغة: الصمت، القطيعة، ما لا ينتهي، أو حتى ما هو أسوء من ذلك. لكن أي خلق مجنون أثناء ذلك، أية ماكنة للكتابة! هنأ البعض سلين على "الرحلة"، لأنه ذهبّ بعيداً، وعلى "الموت بالإقساط"، وفي النهاية على بذخ "قرقوز شريط 1"، الذي لم تعد فيه اللغة تتضمن سوى التوترات. لقد تحدثَ عن "الموسيقى الصغيرة". وتحدث كافكا أيضاً عن تلك الموسيقى الصغيرة، عن واحدة أخرى، لكن أصواتها تهد الحدود دائماً، لغة تمد الرأس أولاً بالتدافع). وها أننا أمام مؤلفين حقيقين للأقلية. مخرج للغة، للموسيقى، وللكتابة. وذلك ما نسميه "بوب" Pop –موسيقى البوب، فلسفة البوب، وكتابة البوب: Wörteflucht. إنّ يستخدم المرء التعددية الإلسنية ضمن لغتة الخاصة، الحصول من هذه الأخير على استخدام أقلي أو متوتر، معارضة الخاصية المقموعة لهذه اللغة بخاصيتها الضاغطة، والعثور على النقاط اللاثقافية non-culture وما تحت المتطورة، على مناطق العالم الثالث zones de tiers monde الإلسنية، التي يمكن للغة ما الانفلات عبرها، حيوان يخدش نفسه، وتنظيم متفرع. كم هو عدد الأساليب styles، أو الأنواع genres، أو الحركات الأدبية، حتى الأصغر منها، ما هو إلاّ حلم: ملأ وظيفة عامة للغة، تقديم عروض خدمة كلغة دولة، لغة رسمية (التحليل

النفسي اليوم الذي يطمح في أن يكون خليلة الدال maîtresse du signifiant، للمجاز ولعبة اللغة). علينا عمل حلم مضاد: معرفة خلق صيرورة-إقلية. (هل ثمة من فرصة مُؤاتية للفلسفة، هي التي شكلت منذ زمن بعيد نوعاً رسمياً ومرجعياً)؟ لنغتنم اللحظة التي تطمح فيها فلسفة-الضد antiphilosophie أن تكون اليوم لغة السلطة).

الفصل الرابع

مُكونات التعبير

لقد انطلقنا من تعارضين حصريين عاديين: رأس-منحني ومنتصب ثانية، كشكل للمحتوى؛ صورة فوتغرافية-صوت، كشكل للتعبير. وهما حالتان أو شكلان للرغبة. لكننا أكتشفنا بأنّ الصوت لا يعمل كعنصر شكلي؛ غير أنه يَحددُ بالأحرى نوعاً من الفوضى الفاعلة للتعبير، وكردة فعل، للمحتوى ذاته. وهكذا يَسحبُ الصوت، لحظة "إنسلاله" " filer "، شكلاً جديداً للرأس المنتصب ثانية، الذي يصبح الرأس أولاً tête la première. ولا يكون الحيوان إلى جانب الرأس المنحني فقط (أو الفم الذي ياكل)، فنفس ذلك الصوت، وهذه الضوضاء تُدخل عليه صيرورة-حيوان وتربطه بالرأس المنتصب. لهذا لا نجد أنفسنا أمام تناظر هيكلي بين نوعين من الأشكال، شكل المُحتوى وشكل التعبير، وإنما أمام **ماكنة تعبير** *machine d'expression* قادرة على فك أشكالها الخاصة، لكي تُطلق محتويات محضة، تختلط مع تعابير ضمن مادة التأكيد الواحدة. أن الأدب الأكثري أو السائد يتعقب شعاع ينطلق من المحتوى إلى التعبير: ثمة من محتوى، في شكل مُعطى، عليك أن تجد، تكتشف أو ترى شكل التعبير الذي يناسبه. فما يُدرك جيداً قابل للتعبير... غير أن الأدب الأقلي ينطلق من التعبير، ولا يرى أو يدرك إلاّ في ما بعد ("الكلمة، أنا لا أراها، ابدعها")[1]. على التعبير كسرَ الأشكال،

1- اليوميات، ص 17.

وسم الإنقطاعات وتوليد تواصلات جديدة. ثمة من شكل قد كُسرَ، ينبغي إعادة بناء المحتوى الذي سيكون بالضرورة على قطيعة مع نظام الأشياء. سحب وتخطي المادة. "الفن مرآة تتقدم، كساعة أحياناً"[1].

ما هي مكونات هذه الماكنة الأدبية، ماكنة الكتابة أو التعبير لدى كافكا؟

1 - **الرسائل** *les lettres*: بأي معنى تشكل حقاً جزء من "العمل". لم تكن هذه، بطبيعة الحال، ضمن نية النشر: لم يحلم كافكا بنشر رسائله، وإنما بالأحرى العكس، كان يحلم بتحطيم كلّ ما كتبه وكأنه كان مجرد رسائل. وإذا ما كانت الرسائل بالمعنى الكامل للمفردة تشكل جزءً من العمل، فذلك باعتبارها دولاب ضروري من الماكنة، قطعة رئيسية من الماكنة الأدبية كما كان يتصورها كافكا، حتى وإن كانت هذه الماكنة منذورة للغياب، أو الإنفجار مثلما أنفجرت في "مستعمرة العقاب". إذ من المستحيل تصور ماكنة كافكا من دون أدخال الدافع الرسائلي. وقد تكون وظيفة الرسائل، اشتراطاتها، والإحتياطيات الكامنة فيها وعدم كفايتها، هي من أوجب تركيب القطع الأخرى. كان كافكا مبهوراً برسائل الكتاب الذين سبقوه (فلوبير Flaubert، كلايست Kleist، وهبل Hebbel). لكن

1- غوستاف يانوخ Gustave Januch، ص 138: «الشكل ليس التعبير عن المحتوى، أنه مُحفزه».

ما لمحه كافكا وجربه لصالحه هو استخدامه الشاذ، والشيطاني، للرسالة. "شيطاني مع كلّ البراءة"، يقول كافكا. تُطرح الرسائل مباشرة، ببراءة، القوة الشيطانية للماكنة الأدبية. دس الرسائل: لا يتعلق الأمر أبداً بصدق الرسائل أو عدمه، وإنما بفاعليتها. رسائل إلى هذه المرأة أو تلك، رسائل إلى الأصدقاء، رسالة إلى أب؛ ومع ذلك، ثمة من امرأة دائماً في أفق الرسائل، فهي المُرسل إليه حقاً، تلك التي يُفترض بأن الأب قد أبعده عنها، وهذه التي يرغب الأصدقاء بقطع علاقته بها، الخ... استبدال الحب برسالة حبية(؟). هدّ حدود الحب. وإستبدال **العقد الزواجي** *contra conjugal* الذي طالما أفزعه، **بتعهد شيطاني** *pacte diabolique*. لا تنفصل الرسائل عن ذلك التعهد، أنها ضمن الوثيقة ذاتها. كيف يمكن "شدَّ الفتيات عبر الكتابة لهن"؟[1]. كان كافكا قد تعرفَ للتو على أبنت حارس دار غوتة في فايمار Weimar: يلتقطان صوراً فوتغرافية، ويكتب أحدهم إلى الآخر بطاقات بريدية؛ ويندهش كافكا من أنّ تلك الفتاة كانت تكتب له "مثلما يرغب"، ومع ذلك، لا يفكر بها جدياً، ويتعامل معها باعتبارها "إناء فخار". كلّه قائم هنا، مع أنه لم يصل بعد إلى نقطته النهائية. الرجوع إلى غوتة: إذا ما كان كافكا معجباً بغوتة، هل هو معجب به باعتباره "معلماً"، أو لأنه مؤلف العهد الشيطاني لفاوست

1- رسالة إلى برود Bro، يوليو/تموز 1912، المراسلات، ص 22.

Faust، الذي يسحب خلفه مصير مارغريت Marguerite؟ لقد كانت عناصر الماكنة الأدبية قائمة سلفاً في تلك الرسائل، حتى وإن بقيت غير كافية وبلا فاعلية: الصورة الفوتغرافية النمطية على بطاقة البريد، الكتابة من خلف البطاقة، الصوت الذي يتسرب ويقرأه المرء بصوت منخفض، وبنفس النبرة، والتأكيد. في لقائه الأول مع فليز Felice، يريها كافكا الصور الفوتغرافية، والبطاقات البريدية في فايمار، وكأنه يشرع بحلقة جديدة تصبح فيها الأشياء أكثر جدية.

تشكل الرسائل جذمور، شبكة، نسيج عنكبوت. ثمة من عشق للجثث vampirisme للرسائل، عشق جثث خاص بالمراسلة. فدروكولا Dracula، النباتي، الصائم يمتص دم الكائنات البشرية آكلة اللحوم، في قصره الذي ليس بعيداً. ثمة من دروكولا في كافكا، دروكولا من خلال الرسائل، والرسائل بمثابة خفافيش. فالخفاش يسهرُ في الليل، وفي النهار يحبسُ نفسه في مكتبه-نعشه bureau-cercueil: "الليل ليس ليلياً بما يكفي...". وحينما كان يتخيل قبلة، فستكون قبلة غريغوار الذي ينطُ على عنق شقيقته، أو قبلة "ك" للآنسة برنشتر Bürstenr، "كما يُلقي الحيوان الظمأ نفسه بضربات اللغة من فوق الينبوع الذي أكتشفه في النهاية". يصفُ كافكا نفسه لفليز، دون خجل أو سخرية، بأنه غاية في النحافة، وبحاجة للدم (أن قلبي "من الضعف بحيث لا يمكنه ضخ الدم على طول ساقيَّ". يتمتع

كافكا-دروكولا بخط هروب في غرفته، من فوق سريره، وينبوع قوته البعيد يكمن في الرسائل التي سوف يتلقاها. ولم يكن يخشى سوى شيئين، صليب العائلة وجناح الزوجية. كما ينبغي على الرسائل أن تحمل إليه الدم، والدم يمنحه قوة الإبداع. فهو لا يبحث أبداً عن إلهام أنثوي، ولا رعاية أمومية، وإنما قوة فيزيائية من أجل الكتابة. عن الخلق الأدبي يقول بأنه "أجر لخدمة الشيطان". لا يعيش كافكا جسده النحيل كفاقد للشهية بخجل، بل يتظاهر بذلك. أنه يعيشه كوسيلة من أجل الوصول إلى عتابات وصيرورات على سرير غرفته، فكل عضو من أعضاء ذلك الجسد كان "موضوعاً تحت رقابة خاصة": شريطة أنّ يُعطى قليلاً من الدم. تيار من الرسائل مُقابل تيار من الدم. من لقائه الأول بفليز، أنجذب كافكا النباتي نحو ذراعيها العضليتين، الغنيتين بالدم، وشعر بالفزع من أسنانها الطويلة الجارحة؛ كما شعرت فليز بأنها أمام خطر ما، ما دامت قد أكدت بأنها أكولة. بيد أن كافكا قد أستق من تأمله لها قرار الكتابة، كتابة الكثير إلى فليز.[1]

أما رسائله لميلانا، فهي شيء آخر. أنه عشق أكثر "لطافة"، مع

1- نستخدم هنا مخطوطة لكلير بارنيت Claire Parnet لم تنشر بعد وموضوعها عن مصاص الدماء والرسائل، حيث يتم تحليل علاقة كافكا-ديركولا بدقة. أنظر إلى كلّ النصوص التتي يعتبرها ألياس كانتي Elias Canetti، «المحاكمة الأخرى»، «رسائل كافكا إلى فليز»، منشورات غاليمار، لكن، وبالرغم من هذه النصوص، يبدو أنّ كتاب كانتي يخلو من مسار مصاص الدماء، وبدلاً عن هذا يتحدث عن خجل كافكا حيال جسده، وبالإذلال بسبب الكآبة والحاجة إلى الحماية.

وجود الزوج في الأفق. لقد تعلم كافكا كثيراً، وجرب كثيراً. تنطوي ميلانا على ملاك الموت، مثلما يلمحُ هو إلى ذلك. أنها متواطئة معه، أكثر من كونها الشخص المُرسل إليه. يَشرح لها لعنة الرسائل، وعلاقتها الضرورية بشبح ما يَشربُ في الطريق القبلات المتضمنة فيها *fantôme qui boit en chemin les baisers qu'on leur confie*. "تفكيك أرواح". كما يميز كافكا بين سلسلتين تقنويتين: السلسلة التي تنحو باتجاه إقامة "العلاقات الطبيعية" ثانية وذلك بانتصارها على المسافات وتقريبها للبشر من بعضهم (القطار، السيارة، والطيارة)، وتلك التي تمثل أنتقام الشبح بعشقه للجثث أو الذي يعيد اقحام "ما هو شبحي بين البشر" (البريد، التلغراف، الهاتف، والتلغراف بدون خيط)[1].

لكن كيف تعمل الرسائل؟ لا ريب أنها تحتفظ، وفقاً لنوعها، على ثنائية الذاتين: في هذه اللحظة، لنميز بصورة مقتضبة بين الذات

---

1 - أنظر النص الرائع في «رسائل إلى ميلانا»، ص 260 -المكائن الناطقة أو الكاتبة تُسحر كافكا من كل نواحيها، البيروقراطية، التجارية، الإيروسية. كانت فليز تشتغل في شركة للـ «بارلو كرافي» « Parlographes » التي تصبح في ما بعد مديرة أعماله. لقد كان كافكا متحمساً تماماً لكل أنواع النصائح والمقترحات من أجل وضع «البارلوكرافي» في الفنادق، مكاتب البريد، في القطارات، المراكب وغيرها وذلك لربطها بآلات الكتابة وبـ «البراكسنوسكوب» « prax-ionscopes »، ومع الهواتف.... وقد كان مقتنعاً تماماً بذلك إلى حد تصوره تقديم عزاء لفليز التي كانت على وشك البكاء منه «أنا أضحي بلياليٍ من أجل أعمالك، رديّ عليَّ بطريقة تفصيلية» (رسائل إلى فليز، المجلد الأول، غاليمار، ص 297 - 300. كان كافكا يرغبُ، بحماس تجاري وتقنوي، أدخال سلسلة من الاختراعات الشيطانية في سلسلة الاختراعات النافعة).

التي تطلق التعبير sujet d’énonciation كونها شكلاً للتعبير الذي يكتب الرسالة، وذات العرض sujet d’énoncé كشكل للمحتوى الذي تتحدث عنه الرسالة "حتى وإن كنت أتكلم عني *moi* même si *je* parle de...). من هذه الثنائية سيصنع كافكا أستخداماً شاذا أو شيطانياً. فبدلاً من أن تستخدم الذات التي تطلق التعبير لكي تعلن عن وصولها الخاص، ستضطلع ذات العرض بكامل الحركة التي أصبحت خيالية أو ظاهرية. أن بعث الرسالة، الرحلة التي تقطعها، المسافة وحركات ساعي البريد أو الرسول ستكون هي منْ يقدم (من هنا أهمية الساعي أو الرسول، الذي يتضاعف، كما هو شأن الرسولين في رواية "القصر"، بملابسهما الملتصقة بجسديهما وكأنها من ورق). وكمثال عن الحب الكافكوي الحقيقي: يقعُ رجل في غرام امرأة لم يرها من قبل؛ أطنان من الرسائل؛ وهو لا يستطيع أبداً من "المجيء"؛ لا يُغادر الرسائل، الموضوعة في حقيبة؛ وفي يوم القطيعة، أي مع الرسالة الأخيرة، يرجعُ إلى بيته في قرية ليلاً، ويسحق ساعي البريد. تكتظ رسائل كافكا إلى فيلز باستحالة المجيء هذه. إذ تُستبدل الرؤية والقدوم بتيار من الرسائل. لا يكف كافكا عن الكتابة إلى فليز، التي لم يرها إلاّ مرة واحدة. ويحاول بكلّ قواه أن يفرض عليها تعهد ما: أنّ تكتب له مرتين في اليوم الواحد. ذلك هو التعهد الشيطاني. فالتعهد الفاوستي الشيطاني يستقُ مائه من ينبوع

بعيد للقوة، ضد قرابة العقد الزواجي. **الإعلان أولاً** *Enoncer d'abord*، وعدم الرؤية إلاّ في ما بعد، أو في الحلم: **يرى** *voit* كافكا في حلم "كلّ السلّم مُغطى من فوق إلى تحت بطبقة سميكة من الأوراق التي تمت قراءتها سلفاً (...) كان ذلك حلماً حقيقياً للرغبة[1]. رغبة كاذبة للكتابة وانتزاع رسائل من المُرسل إليه. تكمن رغبة الرسائل إذاً في ما يلي، في ضوء خاصيتها الأولى: نقل الحركة على ذات العرض، خصه بحركة ظاهرية، حركة ورقية، تعفي ذات التعبير من كل حركة واقعية. كما يحدث ذلك في قصة "تجهيزات" Préparatifs، حيث تبقى الذات المُعبرِة ملقية فوق سريرها الحقير، ما دامت قد بعثت بمثيلها بكامل ملابسه في رسالة، مع رسالة. أن تلك المبادلة أو قلب ثنائية الذاتين، ذات العرض التي ستضطلع بالحركة الواقعية والتي ترجع في العادة إلى الذات التي تطلق التعبير، تخلق إنشاطراً *un dédoublement*. يشكل ذلك الإنشطار سلفاً ما هو شيطاني، يُشكل الشيطان le Diable ذلك الانشطار بعينه. نجد هنا أحد أصول المثيل du double لدى كافكا: في التخطيط الأول لرواية "أمريكا" L'Amérique، كان الضائع le Disparu، قد وضعَ في المشهد أخوين "أحدهم غادرَ إلى أمريكا، فيما بقى الآخر

1- رسائل إلى فليز، ص 117.

في سجن أوروبي"[1]. وفي قصة "نطق الحكم" Verdict، التي تدور برمتها من حول الرسائل، تضعُ في المشهد الذات التي تطلق التعبير، والتي تبقى في مخزن الأب، والصديق الذي هاجر إلى روسيا، ليس باعتباره الشخص المُرسل إليه، وإنما كذات احتياطية للعرض **الذي لا وجود له ربما خارج الرسائل** *qui n'existe peut-être pas en dehors des lettres*.

تتمتع الرسالة باعتبارها نوعاً أقلي، الرسائل كرغبة، والرغبة في الرسائل بخاصية ثانية. يكمن ما هو أكثر رعباً في تقديم الذات التي تطلق التعبير وكأنها عائق خارجي ينبغي على ذات العرض، المؤمنة في الرسالة، بذل جهد الاقناع، مهما كانت تكلفته، أو حتى إذا ما أدى بها إلى حتفها. نُسمي هذا وصف معركة Description d'un combat. فزع كافكا من أية زوجية. وهي عملية باذخة يترجمُ عبرها ذلك الفزع ضمن **طوبوغرافيا العوائق** *topographie des obstacles* (إلى أين أذهب؟ وكيف أعود؟ براغ، فينا، برلين)؟ مساح الأراضي L'Arpenteur. وهناك أيضاً العملية الأخرى التي يضع عبرها **قائمة من الشروط** *liste de conditions* المُرقمةِ، التي يُفترض بالذات العارضة التغلب في النهاية على ما فيها من فزع، فيما كان ينبغي أن تكون الذات التي تطلق التعبير هي ما

1- اليوميات، ص 32 - 33.

يوحي به (برنامج أو خطة حياة، على طريقة كلايست Kleist). شيء ملتوي حقاً، يُجسد الضحك بعينه. إنقلاب أسود مزدوج لخارطة توندر carte du Tendre، ولقائمة الزواج. يتمتع هذا المنهج بعدة إمتيازات: يسمح بطرح براءة الذات التي تطلق التعبير، ما دامت أنها غير قادر على أي شيء؛ وبراءة ذات العرض أيضاً، ما دامت أنها قد فعلت كل ما يمكن فعله؛ وبراءة الطرف الثالث حتى، للمُرسلِ إليه (حتى أنتِ، يا فليز، بريئة)؛ وفي النهاية يجعل هذا المنهج الأشياء أكثر سوءاً، إذا ما كانت أحدى تلك المقامات أو العالم كله مذنباً. المنهج هو منْ ينتصر في نص "رسالة إلى أب" –الكل ابرياء، ذلك ما هو أسوء: تبطلُ "رسالة إلى أب" سحر أوديب والعائلة، بفضل ماكنة الكتابة، مثلما تبطل رسائل إلى فيلز سحر الزواج. رسم خارطة لطيبا Thèbes بدلاً من لعب سوفوكل Sophocle، **صنع طوبوغرافيا العوائق بدلاً من صراع المرء ضد المصير** *faire une carte de Thèbes au lieu de jouer Sophocle, faire une topographie des obstacles au lieu de se battre contre le destin*. (إحلال المُرسل إليه محل المصير). ليس من اللزوم طرح سؤال إذا ما كانت الرسائل تُشكل أو لا جزءً من العمل، أو أنها كانت مصدراً لبعض طروحات العمل؛ أنها تشكل جزءً بكامله من ماكنة الكتابة أو التعبير. بمثل هذه الطريقة ينبغي

التفكير بالرسائل عموماً باعتبارها ترجع كلها إلى الكتابة، خارج العمل hors-œuvre أو لا، وكذلك فهم لماذا استعارت بعض الأنواع بصورة طبيعية شكل المراسلات.

لكن استخدام أو وظيفة الرسائل هذه، باعتبارها خاصية ثالثة، لا تمنع من الوهلة الأولى من الرجوع إلى الشعور بالذنب. عودة عائلية، زوجية أو أوديبية للشعور بالذنب: هل أنا مُذنب لأني أحب أبي؟ هل أنا مذنب لأني تزوجت؟ هل أنا مُسخ؟ "شيطاني بكلّ براءة"، إذ يمكن للمرء أنّ يكون بريئاً بطريقة شيطانية، تلك هي تيمة "نطق الحكم"، وذلك هو شعور كافكا الدائم في علاقاته مع النساء المحبوبات[1]. يقول أنه دروكولا، ويعرف أنه من عشاق الجثث، العكنبوت ونسيجه. فقط لا ينبغي بعد ذلك تمييز الأفكار أبداً: تبدو ثنائية الذاتين، مُبادلتهما وانشطارهما، وكأنها تؤسس للشعور بالذنب. لكن، هنا أيضاً، المذنب هو بالأحرى ذات العرض. فالذنبية La culpabilité نفسها ما هي إلاّ حركة ظاهرية، استعراضية، وتخفي ضحكاً حميمياً (أية اشياء تُثير السخط تلك التي كُتبت عن كافكا و"الذنبية"، كافكا والقانون، الخ...). العبرية le

1- «شيطاني بكلّ براءة»: أنظر اليوميات، ص 373، وفي نص «نطق الحكم» Verdict، يقول الأب: «أنتَ في العمق طفل بريء، في عمق أكبر، كائن شيطاني. ولهذا، عليك أن تعلم الآتي، أنا أحكم عليك في هذه اللحظة بالغرق».

judaïsme، الملفوفة بالورق: لا يمكن لدروكولا الشعور بالذنب، وهو ليس مذنباً، تماماً مثلما لم يكن فاوست مذنباً، وإن بطريقة منافقة، ذلك لأن مشغلتهما leur Affaire تكمن في مكان آخر. وسوف لن يفهم المرء أي شيء عن التحالف الشيطاني، أو عهد الشيطان، إذا ما كان يظن بأنّ هذا يوحي بذنب ذلك الذي وقعه، أي الذي يَصنعُ أو يكتب الرسالة. فالذنبية ليست إلاّ حكماً صادراً من الخارج، ولا تُأخذ أو تَعَض إلاّ الروح الضعيفة. لا يشكل الضعف، آه يا ضعفي، والخطأ، خطأي، لدى كافكا سوى الحركة الظاهرية باعتبارها ذات العرض. على العكس من هذا، لا تظهر قوته باعتبارها تلك الذات التي تطلق التعبير، إلاّ في الصحراء. بيد أنّ هذا لا يغير من حالة الأشياء، ولا يتم انقاذ المرء بواسطته. لأنه إذا ما كانت الذنبية مجرد حركة ظاهرية، فذلك ما يجعلها بالدقة تنتصب كعلامة على خطر من نوع آخر تماماً –الاهتمام الآخر. فالرعب الحقيقي، هو عندما تستدير ماكنة كتابة الرسائل ضد الميكانيكي contre le mécanicien. انظروا إلى "مستعمرة العقاب". أن خطر العهد الشيطاني، والبراءة الشيطانية، لا يؤدي أبداً إلى الذنبية، ولكنه فخٌ، مأزقٌ في الجذمور، اغلاق كل مخرج، الجحر الذي سُدَّ من كل منافذه، أنه الخوف La peur. الشيطان نفسه وقد وقعَ في الفخ. أي قيامه بوضع نفسه ثانية في الأوديبية on se fait re-oedipianiser، ليس لأنه يشعر

بالذنب، ولكن من التعب، وبعدم قدرته على الإبداع، أو عجزه عن اتخاذ الحيطة الكافية حيال ما قيل ونشر عنه، من صورة فوتغرافية، ومن قبل الشرطة –قوى البعيد الشيطانية. حينها لا يبقى للبراءة من فائدة. فصيغة الشيطانية البريئة قد تنقذ المرء من الشعور بالذنب، لكنها لن تخلصه من نسخة العهد photocopie du pacte، والإدانة الناتجة عنه. ذلك لأن الخطر لا يكمن في الشعور بالذنب كعصاب névrose، أو حالة état وحسب، وإنما في الحكم بالذنب كمحاكمة. وتلك هي النهاية الحتمية للرسائل: فرسالة إلى أب هي بمثابة محاكمة مُغلقة سلفاً من قبل كافكا؛ ورسائله إلى فيليز تنقلب إلى "محاكمة في الفندق"، بكل هيئتها من القضاة، العائلة، الأصدقاء، المدافعون، والاتهام. لقد أستشعر كافكا بذلك منذ البداية، ما دام أنه كتبَ قصة "النطق بالحكم" في ذات الوقت الذي شرعَ فيه برسائله إلى فيليز. فالنطق بالحكم Verdict هو الخوف العظيم من أنّ تأخذ ماكنة كتابة الرسائل المؤلف وتسقطه في فخ: يبدأ الأب بنكران وجود الصديق الذي يعيش في روسيا كمرسل إليه؛ بعدها يعترف بوجوده، لكنه يكشف بأنّ ذلك الصديق لم يكف عن مراسلة كافكا، ومراسلته هو أيضاً، وذلك لكي يُشهر بخيانة الأبن (يُغير تيار الرسائل اتجاهه، ويستدير لكي يكون ضد...). "رسائلك الصغيرة القذرة...". و"الرسالة القذرة" التي يبعث بها الموظف سورتني Sortini، من

القصر... لكي يُبعد الخطر الجديد، فكافكا لم يكف عن تشويش المسالك، إذ يبعث برسالة أخرى، بغية أن تُعيد أو تُكذب ما جاء في الرسالة التي سبقتها، ولكي تبقى فليز دائماً متأخرة في ردها. لكن لا شيء يمنع عودة المصير: من قطيعته مع فيلز، لا يخرج كافكا مُذنباً، وإنما مُنكسراً. هو الذي كانت الرسائل تشكل لديه قطعة أساسية، مُستنقع ايجابي (ليس سلبياً) للتفرغ الكامل للكتابة، وها أنه يفقد الرغبة في الكتابة، وتقطعت كلّ أعضائه داخل الفخ، الذي كان على وشك الإنغلاق. لم تعد صيغة "شيطاني بكلّ براءة" كافية.

[تظهرُ عناصر التأكيد الثلاثة هنا لمَ كان كافكا مولعاً بالرسائل. لا بدّ وأنها تنطوي على حساسية من نوع خاص. نحن نرغب فقط بالقيام بمقارنة ما بين هذه الرسائل وشيطاني آخر، إلاّ وهو بروست. فهو أيضاً جعل من الرسائل تعهداً بعيداً مع الشيطان، أو الشبح fantôme، لكي يكسر قرب العقد الزواجي. وهو أيضاً يجعل من الكتابة نقيضاً للزواج. عاشقان للجثث نحيلين وفاقدي شهية الأكل، واللذان لا يتغذيا إلاّ من مص الدماء، وذلك بإرسالهما لرسائلهما الخفاشية. المبادىء الأساسية هي نفسها: كلّ رسالة هي رسالة حب، ظاهرياً أو واقعياً؛ ورسائل الحب يمكن أنّ تكون جذابة، طاردة، رسائل لوم، تواطئات، تقديم أقتراح، دون أن يغير كلّ ذلك من طبيعتها؛ أنها تشكل جزءً من العهد مع الشيطان، الذي

يُلغي العقد مع الله conjure le contrat avec le dieu، مع العائلة أو حتى مع الكائن المحبوب. لكن بدقة أكبر، الخاصية الأولى للرسائل، أي المبادلة أو انشطار الذاتين، تظهرُ بجلاء خالص لدى بروست، إذ تضطلعُ ذات العرض بكلّ الحركة، فيما تظل الذات التي اطلقت التعبير ممددة في سريرها، في زاوية نسيجها، كالعنكبوت. (صيرورة-عنكبوت لدى بروست). وفي المقام الثان، يرفعُ بروست عالياً من شأن طوبوغرافيا العوائق وقوائم الشروط، باعتبارهما وظائف للرسالة، لحدّ لا يستطيع فيه المرسل إليه من فهم إذا ما كان المؤلف يتمنى قدومه، أو أنه تمناه مرة، أي إذا ما كان يصده لكي يجذبه أو العكس: تفلت الرسالة من أي إقرار، ومن كل نوع من الذكرى، حلم أو صورة فوتغرافية، لكي تتحول إلى خارطة مُعقدة للطرق التي ينبغي سلكها أو تفاديها، مخطط حياة مَشروطة بقوة (كان بروست هو أيضاً مساحاً ملتوياً لطريق لا يكف عن الاقتراب ومع ذلك يبقى بعيداً، مثلما هو الأمر في رواية "القصر"). في النهاية يبقى أحساس بروست بالذنب كإحساس كافكا، مجرد غلاف، يرافق البرهنة أو الحركة الظاهرية لذات العرض؛ ولكن، تحت ذلك الشعور بالذنب من أجل الضحك، هناك فزع أكبر عمقاً لدى ذلك الطريح على فراش الموت Gisant، خشيته بأنه تكلم كثيراً عن هذا، خوفه من أنّ تنقلب ماكنة كتابة الرسائل ضده،

وبالتالي دفعه نحو ما كان يُفترَض بأنه أبطلَ سحره، قلق الأخبار الصغيرة، أو الرسائل القذررة الصغيرة التي تحبسه ثانية -الرسالة- الابتزاز اللامعقولة التي يبعث بها إلى ألبرتين Alberine، يرسلها إليها دون معرفته بأنها توفت، والتي ترجع إليه على شكل برقية يتلقاها من جلبرت Gilberte، التي يظنها ألبرتين وهي تخبره عن زواجها. يخرج هو أيضاً مُقطعاً من هذه التجربة. لكن، فيما يتعلق بحبهما للجثث، وغيرتهما الواحدة، تظل هناك فوارقاً كبيرة بين بروست وكافكا، وهي لا ترتبط بأسلوب العالم الدبلوماسي، بالنسبة للأول، ولا بعالم القضاء-المحاكمي بالنسبة للآخر. يتعلق الأمر، بالنسبة لهما كليهما بتفادي، عبر الرسائل، القرب الخاص للزواج، أي الذي يؤسس لِموقف يَرى فيه المرء وتتم رؤيته هو de voir et d'être vu (أنظر إلى رسالة فيلز التي تخبره فيها عن رغبتها في أنّ تكون قريبة منه أثناء عمله). على هذا الصعيد، ليس من المهم أن تكون "الزوجية" رسمية أو لا، أو إنّ كانت زواج بين الجنسين أو مثلية. لكن، فيما يتعلق بالأقتراب، يحافظ كافكا ويديم المسافة المكانية، الوضعية البعيدة للكائن المحبوب: فهو يطرحُ أيضاً نقطة أنه كالسجين comme prisonnier (حبيس جسده، غرفته، عائلته، وعمله) كنما يُضاعف العوائق التي تمنعه

من رؤية والإتصال بالمحبوب[1]. أمّا لدى بروست، على العكس من هذا، يَعملُ أبطال سحر الاقتراب باتجاه مغاير: يصل حد رؤية اللامحسوس imperceptible، واللامرئي invisible عبر المبالغة بالاقتراب، وبالتالي جعله اقتراباً سجنياً. الحل الذي يقدمه بروست هو الأكثر غرابة: تجاوز الشروط الزوجية المُتصلة بالحضور والرؤية... من خلال اقترابات مفرطة. سيرى المرء أقل كلما أقترب. بروست إذاً هو **السجان** *geôlier*. تكمن مثالية رسائل بروست في عدد ضئيل من البطاقات المدسوسة تحت فتحة الباب].

2 - **القصص**: أنها جوهرياً حيوانية animalière، مع أنه ليس ثمة من حيوانات في كل القصص. بيد أنّ الحيوان يتطابق بامتياز مع مادة القصة وفقاً لكافكا: محاولة العثور على مخرج ما،

1- تشكل رسائل بروست، قبل أي شيء آخر، طوبوغرافيات، عوائق، إجتماعية، نفسية، فريائية وجغرافية؛ كما تتعاظم العوائق بالقدر ذاته التي تقترب فيه المراسلة. هذا ما هو واضح تماماً في رسائله إلى السيدة شتراوس Mm Strauss، التي تشبه ميلانا بوجهها كملاك الموت. لكنه يتجاوزر، في رسائلة بشكل خاص للشباب، كل العوائق الطوبغرافية، المتعلقة بالأمكان، لكي تشمل الأوقات أيضاً، والوسائل، والحالات الروحية، الظروف، والمتغيرات. على سبيل المثال، رسالته إلى شاب يبدو أنّ بروست لم تكن لديه الرغبة في وصوله إلى مدينة «كابورغ» Cabourg: «أنتَ حرّ في تقرير ما ترغب به، وإذا كان الأمر يتعلق بوصولك، فلا تكتب ليَّ. لكن أبعث لي ببرقية عاجلة عن صولك، ومن الأفضل أن يكون وصولك في الساعة السادسة مساء، أو، إذا شئت، عند قضاء فترة ما بعد الظهيرة، أو بعد عشائك، لكن ليس بوقت متأخر عنه كثيراً، وليس قبل الساعة الثانية ما بعد الظهر، لأني أرغب في رؤيتك قبل أن ترى أنت أي شخص آخر. لكنني سأشرح لك كلّ ذلك في حالة مجيئك...» الخ...

رسم خط هروب. لم تكن الرسائل كافية، فالشيطان، والعهد مع الشيطان، لا تقدم خط هروب، بل أنها تغامر على العكس من هذا بالتسرع، تتسرع بدفعنا في الفخ. كتبّ كافكا قصصاً مثل "النطق بالحكم" أو "المُسخ" في ذات الوقت الذي شرعت فيه رسائله إلى فليز، أما لكي يتخيل الخطر، أو لابطال سحره: قصص مغلقة تماماً وقاتلة بدلاً من تيار الرسائل. ربما تشكل الرسائل القوة الرئيسية التي تجلب الدم، ثم تُحرك كلّ الماكنة؛ ومع ذلك الأمر يتعلق بكتابة شيء آخر مختلف تماماً عن الرسائل، أي الخلق créer. عبر الرسائل، جرى الإحساس بذلك الشيء (الطبيعة الحيوانية للضحيةِ، أي فيلز؛ واستخدام الرسائل ذاتها كعشق للجثث) لكنه لا يمكن تحقيقه إلاّ ضمن عنصر مُستقل، وإن ظل ناقصاً دائماً. ما كان يفعله كافكا في غرفته هو التحول إلى حيوان، وتلك هي المادة الجوهرية للقصة. ما لا تراه بصورة خاصة عين الزوجة، أو عين الأب والأم. نحن نقول، بالنسبة لكافكا، أنّ الجوهر الحيواني هو المخرج، وخط الهروب، حتى ولو كان في ذات المكان أو في نفس القفص. **مخرج، وليس الحرية. خط هروب حيّ وليس خط هجوم** *Une issue, et pas la liberté. Une ligne de fuite vivante et pas une attaque*. في قصة "العرب وبناة آوى"، تقول بنات آوى: "أن الأمر لا يتعلق بقتلهم. (...)

جانب واحد من أجسادهم الحية يجعلنا نهرب؛ وحينما نراهم، ننطلق للبحث عن هواء نقي، نحن نلجأ إلى الصحراء التي أصبحت لهذا السبب وطننا". وإذا كان باشلار Bachelard غير مُنصف أبداً بمقارنته لكافكا بلوتريامون، فذلك لأنه يتعامل مع الجوهر الحيواني الديناميكي، قبل أي شيء آخر باعتباره حرية وعدوانية: الصيرورات-الحيوانية لمالدرور Maldoror هجومات، وتتعاظم قسوتها كلما كان ذلك حراً ومجانياً. لا ينطبق هذا الأمر على كافكا، ففكرته أكثر دقة من وجهة نظر الطبيعة. لقد أوصلت بشلار إلى وضع تعارض ما بين سرعة لوتريامون وبطىء كافكا[1]. ومع ذلك، علينا التذكير ببعض عناصر الحيوانية الجديدة:

1) لا يمكن التمييز بين الحالة التي يتم فيها تأمل الحيوان بحد ذاته، والحالة التي يكون فيها ثمة من تحول métamorphose؛ كله تحول في الحيوان، كما يبقى التحول في ذات الحلقة الواحدة إن كان صيرورة-إنسان بالنسبة للحيوان أو صيرورة-حيوان بالنسبة للإنسان.

2) ذلك لأن التحول يعمل كرابط بين نوعين من هذّ الحدود،

1- عن السجن، أنظر اليوميات، ص 33.

ذلك الذي يفرضه الإنسان على الحيوان بارغامه على الهروب وبستعباده، وما يقترحه الحيوان على الإنسان، ويلوح له بمخارج أو خطوط هرب لم يكن بإمكان الإنسان التفكير بها وحده (الهروب الشيزو)؛ كل واحد من هذّي الحدود ماثل في الآخر، ويدفع به بعجالة، وجعله يتخطى العتبة.

3) ما له أهمية آنئذ لا يكمن في البطىء نسبة للصيرورة-حيوان؛ فمهما كان بطئه، ذلك لن يمنعه من **هدَّ حدود الإنسان بالمطلق،** مقارنه بالهد النسبي الذي يجريه الإنسان على نفسه حينما يتنقل، أو يسافر، فيما تكون الصيرورة-حيوان بمثابة سفر ساكن وفي نفس المكان، الذي ليس بإمكانه العيش أو فهم نفسه فيه إلاّ كقوة (تخطي عتبات القوة)[1].

لا تنطوي صيرورة-حيوان على أي مجازي métaphorique. ولا على أية رمزية أو استعارة. كما أنها ليست حصيلة لأي نقص أو سوء طالع، ولا تمثل أثراً للشعور بالذنب. وكما يقول ملفل Melville عن الصيرورة-حوت للقبطان آخاب Achab، أنها "باناروما" وليست "أنجيل". خارطة توترات. أنها مجموعة حالات،

1- أنظر باشلار Bachelard في كتابه «لوتريامون» Lautréamont، منشورات كورتي: عن الفعل المحض، السرعة والهجوم باعتبارها خصائص حيوانية لدى لوتريامون، وعن بطيء كافكا المفهوم على أنه نضوب «لإرادة-العيش»، أنظر الفصل الأول.

جميعها مُتميزة بعضها عن البعض الآخر، توسم الإنسان بالقدر الذي يبحثُ فيه عن مخارج. أنها خط هروب إبداعي لا يريد أنّ يقول شيئاً آخر سواه. وعلى خلاف الرسائل، لا تُبقي الصيرورة-حيوان على أي شيء من ثنائية الذات التي تطلق التعبير والذات العارضة، لكنها تشكل وتقيم ذات الإجراء، نفس وذات السيرورة التي تحل محل الذاتية. وبالرغم من ذلك، إذا ما كانت الصيرورة-حيوان هي موضوع القصة بامتياز، فعلى المرء مُسائلة نفسه عن عدم كفاية القصص. كما يمكننا القول عنها بأنها مأخوذة ضمن مبادلة تؤدي بها من الجانبين إلى الإخفاق، من وجهة نظر مشروع كافكا، ومهما كانت روعتها الأدبية. أو في الواقع ستكون القصة كاملة ومُنجزة، لكنها ستنغلق على نفسها. أو أنها تنفتح لكنها تنفتح على شيء آخر لا يمكنه أنّ يتطور إلاّ عبر الرواية، التي لا نهاية لها. في حالة الفرضية الأولى، تواجه الرواية خطر يختلف عن خطر الرسائل، لكنه يشبهه نوعا ما. كانت الرسائل تحذر من تيار موجهٍ ضد الذات التي تطلق التعبير؛ فيما تصطدم الروايات بإنغلاق sans-issue المخرج الحيواني، وبمأزق خط الهروب (ولذات السبب تُختم الروايات، إذا ما فعلت ذلك). لا شك أنه ليس هناك أية علاقة للصيروة-حيوان بالحركة الظاهرية، إذا ما كانت ذلك وحسب، كما هو الأمر بالنسبة للرسائل: سيكون هدَّ الحدود فيها مُطلقاً، مهما كان بطيئاً؛ فخط الهروب مُبرمج تماماً،

والمخرج قد تم حفره جيداً. لكن باعتباره قطب pôle وحسب. مثل البيضة التي تنطوي ضمنياً على قطبين واقعيين، كذلك فإن الصيرورة-حيوان تتضمن على قطبين واقعيين هما أيضاً، قطب حيواني خالص، وقطب عائلي. وكما رأينا سابقاً ظل الحيوان موزعاً في الواقع ما بين صيرورته اللاإنسانية الخاصة وألفته المفرطة مع الإنسان: هكذا تهدُ الكلاب الموسيقية، في مطلع قصة "إستقصاءات كلب" حدود ذلك الكلب، تُعاد وتُرَسمْ، ويتم أخضاعها ثانية للأوديبية، عبر الكلب المغني في خاتمتها، وبقائه مُتذبذاً ما بين "علمين"، مُكتفياً بترديد بشارة علم ثالث، يخرجه من الورطة (لكن بالدقة لن يكون هذا العلم الثالث موضوعاً لقصة، بل يقتضي رواية بكاملها...). وأيضاً: كيف يُشكل تحول غريغوار ثانية قصة إعادة الأوديبية، التي تجعل من صيرورته-حيوان صيرورة-موت. ليس فقط ذلك الكلب، وإنما كلّ الحيوانات الأخرى تتذبذب ما بين إيروس شيزو Eros schizo وتاناتوس أوديبي Tanatos oedipien. من وجهة النظر هذه وحدها يغامر التحول، بكل ملحقاته البشرية المركزية anthropocentriste، في سقوطه ثانية في الأوديبية. وباختصار، تشكل القصص الحيوانية قطعة من ماكنة التعبير، مُتميزة عن الرسائل، ما دامت أنها قد كفت عن أن تكون مجرد حركة ظاهرية، كما كفت عن التمييز بين ذاتين، لكنها تطال الواقع، وتنمهر

في الواقع ذاته، ومع ذلك، يتم القبض عليها بقوة قطبين أو واقعين ممكنين. يكشف الحيوان الأخير فعلياً عن مخرج، ويرسم بالفعل أثراً لخط الهروب، لكنه غير قادر على اقتفائه أو أخذه هو نفسه لمخرج آخر (ولهذا تبقى قصة "نطق الحكم" قصة أوديبية، كما أنّ كافكا يقدمها كما هي عليه، فالأبن يذهب نحو الموت حتى، بدلاً من أنّ يصير حيواناً، ومن دون تمكنه من الإنفتاح على روسيا).

علينا إذاً تقليب الفرضية الأخرى: لا تكشف القصص الحيوانية عن مخرج غير قادرة على اقتفائه وحسب، ولكن ما جعلها قادرة على اكتشافه كان شيئاً آخراً فاعلاً فيها. وإنّ ذلك الشيء لا يمكن قوله حقاً إلاّ عبر الروايات، أو محاولات الرواية، باعتبارها المُركب الثالث للماكنة التعبيرية. ذلك لأن مشروع كافكا بكتابة الروايات (أو في محاولته تطوير رواية جديدة) قد تزامن مع لحظة تخليه عن الصيرورات-حيوانات، وابدالها بترتيب آخر أكثر تعقيداً. كانت القصص وصيروراتها الحيوانية تعمل إذاً وكأنها تستلهم هذا التنظيم، مع أنها لم تتمكن من الوصول به إلى الوضوح. وكأن الحيوان ما زال قريباً جداً، مرئياً تماماً، وفردياً للغاية، وتمت أقلمته، كما أن الصيرورة الحيوانية تميل أولاً نحو تكونها **كصيرورة-جزئية** *devenir-moléculaire*: تغطس جوزفين الفأرة في شعبها وفي "جمهور الأبطال الذين لا حصر لهم من شعبها"؛ وكذلك الكلب المشدوه من

صخب الكلاب الموسيقية القادمة من كل ناحية وصوب، وحيوان "الجحر" Terrier المُرتاب أمام ضوضاء ألف حيوان أصغر منه، تقدم نحوه من كل مكان، كذلك فإن بطل قصة "ذكرى سكك حديد كالدا Kalda، الذي جاء لكي يصطاد الدب والذئب لم يحصل إلاّ على فُتات فئران، يقتلها بسكينه وهو يتطلع إليها محركةً أياديها الصغيرة (وفي A حصان من فوق جرد من الفحم، "من فوق الثلوج السميكة التي لم تستسلم ولا بوصة واحدة منها، فقدت كوكبتي كل معنى". لقد كان كافكا مغرماً بكل ما هو صغير. وإذا لم يكن يحب الأطفال، فذلك لأنهم مأخوذين ضمن صيرورة-كبار لا يمكن عكسها؛ فيما تلامس مملكة الحيوان الدقةِ واللامحسوس. بالإضافة إلى ذلك، يميل المُتعدد الجزيئي، لدي كافكا، إلى الضم أو يفسح مجالاً للماكنة، أو بالأحرى للمنظومية المكائنية agencement machinique التي تكون أجزائها مستقلة بعضها عن البعض الآخر، ومع ذلك، تشتغل. لقد تم وصف مركب الكلاب الموسيقية بحد ذاته سلفاً باعتباره ذلك التنظيم الدقيق جداً. تضعُ قصة "بلمفيلد" Blumfeld في المشهد عازباً يتساءل مع نفسه إذا ما كان عليه أولاً اقتناء كلب صغير؛ غير أنّ مربط الكلب قد تم استبداله بمنظومة جُزئيات غريبة أو مكائنية "كريتان صغيرتان من العاج الأبيض بخطوط زرقاء تصعد وتنزل واحدة إلى جانب الأخرى من فوق السقيفة"؛ لكن في النهاية تجري

ملاحقة "بلمفيلد" من قبل متدربين اثنين يعملان كجزء من الماكنة البيروقراطية. ربما كان لكافكا موقفاً خاصاً جداً فيما يتعلق بالحصان، كونه هو ذاته يحتل مكاناً متوسطاً ما بين الشيء الذي ما زال حيواني وكوحدة نظامية سلفاً. وعلى أي حال، يتم أخذ الحيوانات، كما هي على حالها، أو ما تصير عليه في القصص، ضمن ذلك البديل: أمّا أنها خاضعة، مُغلقة في مأزق، وهنا تتوقف القصة؛ أو أنها تنفتح وتتكاثر، وتحفر مخارجاً في كل مكان، لكنها أيضاً تفسح المجال أمام جزئيات متعددة ولوحدات نظامية مكائنية وليست حيوانات، ومن ثم لا يمكن التعامل معها بحد ذاتها إلاّ من خلال الروايات.

3) **الروايات** *Les romans*: من الصحيح القول بأنّ الروايات ما عادت تقدم حيوانات، اللهم إلاّ بصورة ثانوية، ولا أي صيرورة-حيوانية. وكأن القطب السالب للحيوان قد تم تحيّيده، والقطب الايجابي قد هاجر إلى مكان آخر، لكي يكون إلى جانب الماكنة والوحدات النظامية. وكأن الصيرورة-حيوان لم تكن ثرية بما يكفي من ناحية التمفصلات والتشعبات. لنفترض بأن كافكا قد كتبَ رواية عن العالم البيروقراطي للنمل، أو من حول قصر العثث: كان سيكون مثل "كابيك" Kapek (مواطن ومعاصر لكافكا). كان سيكتب رواية علمية خيالية science-fiction. أو رواية سوداء roman noir، رواية واقعية، رواية مثالية، رواية

مُشفرة، كما نعثر على هذه الأنواع في مدرسة براغ. كان سيصف بطريقة غير مباشرة نوعا ما، رمزية نوعا ما، العالم الحداثوي، كآبة وقسوة هذا العالم، ومساؤه الماكئنية والبيروقراطية. لا ينتمي أي من تلك الأشياء إلى مشروع كافكا في الكتابة. وإذا ما كان قد كتبَ عن عدالة النمل أو قصر العنث، سيكون قطار المجازات قد عاد، أمّا كقطار واقعي أو رمزي. وبالتالي، لم يقبض بخطفة واحدة على عنف إيروس البيروقراطي، البوليسي، القضائي، الإقتصادي والسياسي.

قد يقول البعض بأن هذا القطع الذي نقوم به ما بين القصص والروايات لا وجود له، ما دام أن الكثير من القصص تشكل مقاعد لمقالات، أو طوابق منفصلة عن بعضها من أجل روايات محتملة تخلى عنها، وروايات القصص بدورها لا يمكن تحديدها وتكملتها. لكن السؤال لا يكمن أبداً في هذه النقطة: ما الذي يجعل كافكا يقذف برواية؟ ومن ثم يتخلى عنها، يتركها أو يحاول ختمها كقصة؟ أو، على العكس من ذلك، يجعله يقول بأن هذه القصة تنطوي على جزء من رواية، شريطة التخلي عنها هي أيضاً؟ بإمكاننا تقديم ما يشبه القانون (صحيح أنه لا يتمتع دائماً بالصلاحية إلاّ في بعض الحالات الخاصة):

1) حينما يكون هناك نص يرتبط بشكل جوهري بالصيرورة-حيوان، لا يمكن تطوير هذا النص عبر رواية؛

2) لا يمكن تطوير نصاً مُحملاً بصيرورات حيوانية عبر الرواية من دون حمله أيضاً لعلامات مكائنية كافية، تفيضُ على الحيوان، والتي هي، على هذا الصعيد، براعم روائية germes romanesques؛

3) يتخلى كافكا عن نص كان بمقدوره أنّ يكون برعماً روائياً إذا ما تخيل بأن هناك مخرج حيواني يسمح له بوضع نهاية له؛

4) لا تصبح الرواية رواية، حتى وإن كانت غير مكتملة، وبصورة خاصة إذا ما كانت غير قابلة للتحديد، من دون أن تنتظم العلامات المكائنية ضمن ترتيب متماسك حقاً ومن أجل ذاته؛

5) بالمقابل، لا يمكن لنصٍ يحمل ماكنة مكشوفة التطور بالرغم من ذلك إذا لم يتمكن من الإتصال بتلك الوحدات النظامية الملموسة، الإجتماعية-السياسية (ذلك لأن الماكنة المحضة لا يمكنها أن تكون سوى رسم، ومن ثم لا تشكل لا قصة ولا رواية) -كانت لدى كافكا إذاً أسباباً عديدة لترك نص ما، أمّا لأن مداه قصير، أو لأنه لا ينتهي: لكن معايير كافكا جديدة تماماً، وهي لا تصلح إلاّ له، بتواصلات هذا النوع من النصوص بنوع آخر، وانقلاباتها، مبادلاتها، الخ... بطريقة تبني بها جذمور un rhizome، جحر، أو مخطط تحولات. كلّ إخفاق هنا بمثابة

تُحفة chef-d'oeuvre، بتلة من بتلات الجذمور.

يُشكل المُسخ الحالة الاولى؛ ولذا يقول عنه النقاد أنه العمل الناجز(؟) لكافكا. فغريغوار، الذي يستسلم لصيرورته-حيوان، يُعاد ضمه إلى الأوديبية من جديد من قبل العائلة، ومن ثم يُقاد إلى الموت. تخنقُ العائلة حتى احتياطات الماكنة البيروقراطية (أنظر لطرد المؤجرين الثلاثة). تكون القصة المُغلقة إذاً هي الكمال المميت. تتعلق الحالة الثانية بـ "إستقصاءات كلب": في هذه القصة، يرى كافكا "بوفار وبيكشيه" Bouvard et Pécuchet الخاصة به[1]. غير أنه لا يمكن فصل براعم التطور الحاضرة فعلياً عن العلامات المكائنية التي تضبط إيقاع "الإستقصاءات": العلامات الموسيقية لتنظيم الكلاب السبع، العلامات العلمية ضمن تنظيم المعارف الثلاثة. لكن لأن هذه العلامات ما تزال عالقة بصيرورة-حيوان، لذا تخفق. هنا لا يصل كافكا إلى صنع رواية "بوفار وبيكشيه" الخاصة به، ذلك لأن الكلاب تضعه أمام شيئاً **لا يمكنه ادراكه إلاّ عبر مادة أخرى** *qu'il ne pourra appréhender qu'à*

1- غالب ما يُعارض كافكا ما بين نوعين من السفر، الأول متسع ومنظم، والثاني مُكثف، مكون من حطامات، غرق مركب أو شظايا. يمكن القيام بالنوع الثاني من السفر في نفس المكان «في الغرفة»، وتتضاعف قوته كلما «تمدد المرء بمواجهة هذا الجدار تارة، وتارة أخرى بمواجهة الجدار الآخر، وهكذا تسافر النافذة من حوله (...) ليس عليَّ سوى القيام بنزهاتي، وقد قيل ليَّ بأن ذلك كافياً، بالمقابل، ليس هناك من مكان في العالم للقيام بتلك النزهات». (اليوميات، ص 13). لاحظ أهمية المتوتر في رواية «أمريكا»، والخارطة المُكثفة.

travers un autre matériel. تعثر الحالة الثالثة على مثالاً لها في قصة "مستعمرة العقاب": هنا أيضاً ثمة من برعم لرواية، وهذه المرة عبر ماكنة ملموسة. لكن هذه الماكنة، الميكانيكية تماماً، يتمُ ربطها ثانية بإحداثيات أوديبية مفرطة (الآمر القديم-الضابط = أب-أبن) لا تتطور هي أيضاً. يمكن لكافكا تخيل استنتاج حيواني لهذا النص الذي يسقط ثانية إلى مستوى القصة: في رؤية المستعمرة، يتحول المُسافر في النهاية إلى كلب، ويشرع بالعدو في كل اتجاه على قوائمه الأربعة، ويقوم بقفزات، لكي يتمكن من الرجوع إلى مركزه (في نسخة أخرى، يتم أدخال امرأة-أفعى على القصة)[1]. وذلك ما هو عكس "إستقصاءات كلب": بدلاً من العلامات المكائنية التي لا تفلح بالخروج من الصيرورة-حيوان، تتحول الماكنة إلى الرجوع-حيوان revenir-animal. أما الحالة الرابعة، الوحيدة الإيجابية حقاً، فهي تتعلق بالروايات الثلاث العظيمة، الأعمال الثلاثة العظيمة وغير المُكتملة: في الحقيقة، لم تعد الماكنة ميكانيكية ومتحجرة، لكنها تتجسد من خلال تنظيمات إجتماعية مُعقدة للغاية تسمح بالحصول، مع شخص إنساني، أو مع قطع ودواليب إنسانية، على آثار عنف ورغبة لاإنسانية وأقوى بصورة لا متناهية من تلك الآثار التي يتم الحصول عليها بفضل الميكانيكيات المعزولة. لذا من الأهمية

1- اليوميات، ص 427.

ملاحظة كيف أن كافكا في لحظة ما (على سبيل المثال لحظة المحاكمة) واصل وصف صيرورتين-حيوانيتين لا تتطوران لكي تصل إلى رواية، وكيف أنه تصور رواية أخرى لا تتوقف عن تطوير وحدتها النظامية. وستكون الحالة الخامسة والأخيرة بمثابة مثال مُعاكس: هناك "إخفاق" للرواية، ليس لأن الصيرورة-حيوان تواصل هيمنتها وحسب، وإنما أيضاً حين تعجز الماكنة عن التجسد في وحدات نظامية إجتماعية سياسية حية تشكل المادة الفاعلة للرواية. حينئذ تبقى الماكنة مجرد رسم غير قابل للتطور أيضاً، مهما كانت قوته وجماله. وتلك هي حالة "مستعمرة العقاب"، بماكنتها التي ما زالت متعالية للغاية trop transcendante، معزولة ومتحجرة تماماً، وتجريدية. وهذه هي حالة ذلك النص الرائع المكون من صفحتين، عندما يصف "أودرايدك" Odradek ماكنة شاذة لا تصلح للأستعمال: بكرة مسطحة من النسيج، تحيطها نهايات خيط غريبة، يخترقها "محور صغير أفقي يُضاف إليه طرف قطعة من الخشب إلى زاوية قائمة"، حتى يكون بمقدور الماكنة الوقوف على قدميها. وتلك هي حالة "بليمفيلد"، حيث تتمكن كريتا البنغ بونغ من تركيب ماكنة محضة، كذلك فإن المُتدربين المنحرفين والغبيين يشكلان تنظيماً بيروقراطياً، لكن مواضيعه تبقى منفصلة عن بعضها، ويجري القفز من واحد إلى آخر، دون أن تنتشر أو تتداخل مع بعضها.

تلك هي العناصر الثلاثة التي تتشكل منها ماكنة الكتابة أو التعبير، على أساس من أنها تتحدد عبر معايير داخلية وليست مشروعاً للنشر أبداً. الرسائل وعهد الشيطان؛ القصص والصيرورات-الحيوانية، الروايات والوحدات النظامية المكائنية. نحن نعرف بأن هناك، أي بين هذه العناصر الثلاثة، تواصلات أفقية، بهذا الاتجاه أو ذاك. ففليز، كما تظهر عبر الرسائل، ليست حيواناً وحسب، بسبب طبيعتها الدموية، وإنها أيضاً ضحية مفضلة بالنسبة لذلك الذي يعشق الجثث، وهي ما تزال كذلك لأنها تنطوي بكاملها على صيرورة-كلبة، وذلك ما يُسحر كافكا. وتحيل المحاكمة، باعتبارها تنظيم مكائني حداثوي، إلى مصادر عتيقة يُعاد تفعيلها -محاكمة مقامة ضد صيرورة-حيوان، وذلك ما يقود إلى موت غريغوار، ومحاكمة لعاشق الجثث بسبب تعاهده مع الشيطان، وقد عاش كافكا فعلياً ذلك، في أول قطيعة له مع فليز، كمحاكمة الفندق، التي وقف فيها أمام ما يشبه هيئة قضاة. وبالرغم من ذلك، ليس علينا الاعتقاد بأنه لم يكن هناك سوى الخط الُمعاش من الرسائل إلى كتابة القصص والروايات. هناك الاتجاه المعكوس أيضاً، وليس ثمة من كتابة أكثر في هذا الاتجاه عنه في الاتجاه الآخر. لذا فإن المحاكمة، باعتبارها منظومة إجتماعية سياسية وقضائية، هي التي مكنت كافكا من القبض على الصيرورات-الحيوانية للقص، بدورها، كمادة للمحاكمة، وعلاقات المراسلة مع فليز كمبررات

لمحاكمة قانونية. كذلك لا يمر الدرب من عهد شيطان الرسائل إلى الصيرورة-حيوان، ومن ثم إلى المنظومة المكائنية للروايات وحدها. وإنما يستعير الاتجاه المعاكس أيضاً؛ كذلك ليس للصيرورات-الحيوانية من قيمة إلاّ تلك التي توحي بها المنظومات المكائنية، التي تتحرك فيها الحيوانات باعتبارها قطعاً من ماكنة موسيقية، أو ماكنة علمية، أو بيروقراطية، الخ... والرسائل ذاتها تحولت سلفاً إلى جزء من المنظومة المكائنية، حيث تتبادل التيارات أماكنها، وحيث يلعب ساعي البريد دوراً إيروسياً rôle érotique لدولاب ضروري، أي مُبادل échangeur بيروقراطي لا يمكن لعهد المراسلات أنّ يكون فاعلاً بدونه (حينما يحمل ساعي البريد في حلم رسائل فليز، "مدها نحوي بحركة رائعة في دقتها جعلت ذراعي تقفزان وكأنهما قضيبان من الفولاذ لماكنة بخارية"[1]. هناك تواصل دائم ما بين مركبات التعبير. كذلك لا بدّ لتلك المركبات الثلاثة من الإنقطاع، كل واحدة في مكانها، ولكنها أيضاً تمر الواحدة في الأخرى. وإذا ما توقفت الرسائل، فذلك لأن انعطاف ما قد حصرها un retour les bloque، محاكمة؛ كما تتوقف القصص لأنها لم تكن قادرة على التطور إلى روايات، وهي مسحوبة من جانبين يغلقان المخرج، محاكمة أخرى، والروايات التي يوقفها كافكا نفسه لأنها لا تنتهي،

1- اليوميات، ص 492-493.

لا يمكن تحديدها، لامتناهية بطيبعتها، محاكمة ثالثة. لم يُكتب من قبل أي عمل بمثل هذا الكمال فيما يتعلق بالحركات، الخافقة جميعها، ولكن المتواصلة برمتها. في كلّ مكان نفس وذات الحماس للكتابة؛ لكنها ليست نفس الكتابة. في كلّ مرة تتخطى الكتابة عائقاً، وليس هناك من عتبة عالية وأخرى واطئة. أنها عتبات قوى، لم تعد عالية أو واطئة إلاّ وفقاً للاتجاه الذي تقطعه.

لذلك من القبح، والسوقية جعل حياة كافكا وكتابته تتعارضان، أو أفتراض أنه يلجأ إلى الأدب بسبب من عوزه، ضعفه وعجزه عن مواجهة الحياة. جذمور، جحر، نعم، ولكن ليس برجاً عاجياً. خط هروب، نعم، ولكن ليس ملجأ أبداً. أنّ خط الهروب الإبداعي يجر من ورائه السياسة برمتها، كلّ الإقتصاد، وكلّ البيروقراطية والقانونية: أنه يمصها، مثلما يمص عاشق الجثث، وذلك لكي يخرج منها أصواتاً لم تكن معروفة من قبل وتشكل المستقبل القريب -الفاشية، الستالينية، الأمريكية، **القوى الشيطانية التي تقرع الباب** *les puissances diaboliques qui frappent à la porte*. ذلك لأن التعبير يسبق المحتوى، بسحبه من خلفه (شريطة أن لا يكون، بطبيعة الحال، دال): العيش والكتابة، الفن والحياة، لا تتعارض فيما بينها إلاّ من وجهة نظر الأدب العام. فكافكا حتى في لحظة موته كان مُخترقاً بتيار حياتي لا يوصف، والذي يعود إليه في

رسائله، قصصه ورواياته، ومن عدم إنجازها سوية لأسباب مختلفة، متواصلة، وقابلة للمبادلة. تلك هي شروط الأدب الإقلي. ثمة من شيء واحد يُحزن كافكا، ويدفعه نحو الغضب، والاحتقار: أنّ يتم التعامل معه باعتباره كاتب حميمي écrivain intimiste، وقد عثرَ على ملجأ في الأدب، مؤلف العزلة، الشعور بالذنب، والتعاسة الداخلية. لكن ذلك كان خطأه، ما دام أنه جعل كلّ ذلك بارزاً... لكي يقلع الفخ بالهزل. هناك ضحك كافكا، ضحكٌ فرحٌ تماماً، يخطأ المرء في فهمه للأسباب ذاتها. ولنفس الأسباب الحمقاء أدعى البعض بأنه عثر على ملجأ بعيد عن الحياة عبر أدب كافكا، وعلى القلق أيضاً، وهو علامة على العجز والشعور بالذنب، وإشارة على مأسوية داخلية تعيسة. هناك مبدءان يمكن مزواجتهما مع كافكا: أنه مؤلف يضحك auteur qui rit، عميق الفرح، فرح العيش، بالرغم من تصريحاته المهرجةِ، والتي ينصبها كفخ، أو كسيرك. أنه كاتب سياسي، من البداية إلى النهاية، كاهن لعالم المستقبل، ذلك لأنه يتمتع بما يشبه القطبين سيعرف كيفية توحيدهما ضمن ترتيب جديد تماماً: أبعد ما يكون عن كاتب منسحبُ في غرفته، فغرفته تخدمه بايصاله بتيار مزدوج، تيار البيروقراطي العظيم المُقبل، المربوط بتنظيمات واقعية على وشك تحقيق نفسها؛ وتيار البدوي nomade وهو على وشك الهروب بالطريقة الأكثر آنيةً، والذي يرتبط بالإشتراكية socialisme،

الفوضوية anarchisme، وبالحركات الإجتماعية[1]. أنّ الكتابة لدى كافكا، الأولوية التي تتمتع بها الكتابة لا تعني سوى شيئاً واحداً: لا يكمن في الأدب أبداً، وإنما بجمع التعبير بالرغبة، من فوق كلّ القوانين، كلّ الدول les Etats، وجميع الأنظمة les régime. لكن التعبير ذاته دائماً تاريخي، سياسي وإجتماعي. ميكرو-سياسي micro-politique، سياسة الرغبة، التي تضع كلّ المقامات على المحك. لم يكن هناك أبداً أي مؤلف أكثر هزلاً وفرحاً منه، من وجهة نظر الرغبة؛ كما لم يكن هناك مؤلف سياسي وإجتماعي، من وجهة نظر العبارة منه. كلّه ضحك Tout est rire، انطلاقاً من المحاكمة. كلّه سياسي Tout est politique، انطلاقاً من رسائل إلى فليز.

1- رسائل إلى فليز، الكتاب 1، ص 116.

الفصل الخامس

المُحايثة والرغبة

تشكل الثيولوجيا السالبة أو ثيولوجيا الغياب، وترانستندس القانون، وقبلية الشعور بالذنب مواضيع رائجة في تأويلات كافكا. فالنصوص الشهيرة للمحاكمة (وكذلك "مستعمرة العقاب" و"سور الصين") تم تقديمها باعتبارها الشكل المحض والفارغ للقانون الخالي من أي محتوى، والذي يظل موضوعه مجهولاً: لا يمكن للقانون إذاً من الإعلان عن نفسه إلاّ عبر حكم ما، والحكم لا يمكن معرفته إلاّ من خلال العقاب. لا أحد يعرف القانون من الداخل. ولا أحد يعرف ما هو قانون المستعمرة؛ كما تنقشُ عقارب الماكنة الحكم من فوق جسد الشخص المُدان، الذي لا يعرف ذلك الحكم، في ذات الوقت الذي تجعله يتعذب. "يفكُ الإنسان شفيرة الحكم من خلال جروحه". في "سور الصين"، "أي عذاب أن يكون المرء محكوماً بقوانين لا يعرفها (...) كذلك تقتضي ضرورة القوانين بقاء محتواها سرياً". لقد وضعَ كانط Kant نظرية عقلانية عن قلب الأطراف، من التصور الإغريقي إلى التصور اليهودي-المسيحي للقانون: لم يعد القانون يرتكز على الخير le Bien الموجود قبله والذي يمنحه مادته، أنه شكل محض، يستند عليه الخير ذاته. الخير هو ما يعلن عنه القانون، ضمن الشروط الشكلية التي يعلن عبرها عن نفسه. قد يقول البعض بأنّ كافكا ينضم لعملية القلب تلك. غير أنّ الفكاهة l'humour التي يضعها في ذلك المكان تشهد على نية أخرى. فالأمر بالنسبة له لا

يتعلق بتقويم تلك الصورة المُتعالية والمجهولة للقانون، وإنما **بتفكيك الميكانيزم** *démonter le mécanisme* ماكنة ذات طبيعة مغايرة تماماً، تحتاج فقط لصورة القانون تلك لكي تنظمُ دواليبها وتجعلها تعمل سوية "بتزامنية كاملة" (ما أن تختفي هذه الصور-الفوتغراف، حتى تتبدد قطع تلك الماكنة، كما هو الأمر في قصة "مستعمرة العقاب"). كذلك ينبغي فهم رواية "المحاكمة" كأنها بحثٌ علمي، أو دراسة عن تجربة تتعلق بفاعلية ماكنة ما، لا يلعب فيها القانون سوى دور الدرع الخارجي. لهذا تقتضي نصوص المحاكمة التعامل معها بحذر شديد. ذلك لأن المشكلة تتعلق بأهمية تلك النصوص تباعاً، وبصورة خاصة توزيع أماكنها في الرواية، بالطريقة التي إتبعها ماكس برود Max Brod لصالح طروحته حول ثيولوجيا النفي.

تتعلق المشكلة قبل أي شيء آخر بالفصل الأخير المُقتضب بتنفيذ حكم الإعدام بحق "ك"، والفصل الذي سبقه، في الكتدرائية، حيث يلقي القس خطبةً تمثل القانون. لأن لا شيء يخبرنا بأن الفصل الختامي قد كُتبَ قبل نهاية المحاكمة؛ فمن المحتمل أنّ يكون قد كُتبَ أثناء تحريره، حينما كان كافكا ما زال يعيش تحت وطأة القطيعة مع فليز. أنها خاتمة قبل آوانها prématurée، منقولة ومُجهضة. أي أنه لا يمكننا الحكم المسبق عن المكان الذي وضعها فيه كافكا. إذ ربما كان حلماً يجد موضعه في تيار الرواية. وعلى سبيل المثال، كان كافكا

قد نشرَ نصاً، تحت عنوان "حلم"، وهو يُشكل قطعة أخرى مُخصصة للمحاكمة. ولذا فإن ماكس برود كان أكثر إلهاماً عندما اشارَ إلى أي حدّ كانت فيه رواية المحاكمة بلا نهاية، ولا يمكن تحديدها خاصة: "ولأن المحاكمة، مثلما يقول عنها كافكا، لن تفلحَ أبداً في الوصول إلى نقطة الذروة، لذا بقيت الرواية ناقصة بمعنى ما؛ وكان عليها التمدد إلى ما لا نهاية". إنّ طريقة كهذه في إنهاء العمل عبر تنفيذ الأعدام بـ "ك" تتناقض مع كلّ مسار الراوية، وحالة "الإمهال غير المحدد" الذي يضبط إيقاع المحاكمة. أنّ فرض أعدام "ك" كفصل ختامي يذكرنا، في تاريخ الأدب، بمثيل له: ذلك الذي يتضمن الوصف الشهير لمشهد الطاعون في نهاية كتاب لوكرس Lucrèce. ففي كلا الحالتين، المقصود هو أظهار أن أحد تلامذة أبيقور لا يمكنه في نهاية المطاف سوى الخضوع للقلق، أو أن يهودي من براغ لا يمكنه من تحمل الشعور بالذنب الذي يشتغله من الداخل. أمّا في الفصل الآخر، المُتعلق بالكتدرائية، والمكانة التشريفية التي أعطيت له وكأنه يشير إلى مفتاح الرواية، أو كما لو كان يُشكل خاصية دينية، وذلك ما يتناقض مع محتواه الخاص: تبقى قصة حارس القانون غامضة، ويلمح "ك" بأن القس الذي سرد عليه تلك القصة هو واحد من أعضاء الجهاز القضائي، مُرشد في السجون، عنصر في سلسلة لا تنتهي من الآخرين ولا يتمتع بأي امتياز، إذ ليس هناك من سبب يجعل السلسلة تنهتي

معه. كذلك يمكننا متابعة أيستربورت Uysterport، حينما يقترح زحزحة هذا الفصل ووضعه قبل فصل "المحامي، الصناعي والرسام"[1].

من وجهة نظر مُتعالي مُفترض للقانون، لا بدّ وأنّ يكون هناك نوع من العلاقة الضرورية للقانون بالشعور بالذنب، بالمجهول inconnaissable، بالحكم أو النطق. في الحقيقة، ينبغي أنّ تكون الذنبية هي القبلي l'a-priori الموازي لللمتعالي، بالنسبة للجميع أو للفرد الواحد، بريئاً أو مذنباً. ليس هناك من مضمون للقانون، وإنما هو شكل محض، ولا يمكنه الخضوع لميدان المعرفة، ولكن حصرياً من أجل الضرورة العملية المطلقة: سيشرح القس في الكتدرائية بأننا "غير مجبرين على الأعتقاد بكلّ ما يقوله الحارس، يكفي التعامل معه كضرورة". في النهاية، ولأن لا موضوع معرفي له، لا بد وأنّ يتحدد القانون عند الإعلان عنه، وهو لا يعلن عن نفسه إلاّ من خلال العقاب: العبارة العملية، التي تتعارض مع أي مقترح تأملي. كل هذه التيهات قائمة في رواية المحاكمة. لكنها قائمة لكي تخضع إلى تفكيك دقيق *démontage* minutieux، وحتى تدميرها، من خلال التجريبية الطويلة لـ "ك". يكمن الجانب الأول من ذلك

1- أنظر هرمان وترسبورت Herman Uyttersport، Eine neue Ordrung der Werke Kafkas ؟ حوالي عام 1957.

التفكيك في "القضاء القبلي على كل فكرة تتعلق بالذنبية"، ذلك لأن هذه الأخيرة تشكل جزءً من الإتهام ذاته: ليس الذنبية إلاّ تلك الحركة الظاهرية التي يُحيط عبرها الحكام والمحامون أيضاً بالشخص لكي يمنعوه من القيام بالحركة الواقعية، أي يقطعون علية إمكانية الأهتمام بقضيته[1]. في المقام الثاني، يلاحظ "ك" بأنه إذا كان القانون مجهولاً، فذلك ليس لأنه قد أنسحب ضمن تعاليه، وإنما ببساطة لأنه يخلو من أي باطنية intériorité: أنه دائماً في المكتب المحاذي، أو خلف الباب، وحتى إلى ما لا نهاية infini (لقد رأيناه سابقاً، في الفصل الاول من "المحاكمة"، حيث تجري كل الأشياء "في الغرفة المجاورة". وفي الختام، ليس القانون ما يعلن عن نفسه وفقاً لشتراطات متعاليه، وإنما على العكس من هذا، الإعلان هو ما يُقيم القانون، باسم قوة كبيرة لذلك الذي يَعلنَ عنه: يختلط القانون مع ما يقوله الحارس، **والكتابات تسبق القانون** *les écrits précèdent la loi*، وأبعد ما تكون عن التعبير الضروري والمحرف عنه.

تدخل التيمات الثلاث البغيضة التالية في العديد من التأويلات التي تخص كافكا، متعالي القانون، باطنية الإحساس بالذنب،

1- رواية المحاكمة، ص 154: «كان لا بدّ له، إذا ما كان يرغب في الوصل إلى هدف ما، تصفية كل فكرة تتعلق بالشعور بالذنب أولاً. لم تكن هناك أية جنحة، ولم تكن المحاكمة إلاّ عملاً كبيراً كتلك الأعمال التي كان يتعامل معها في البنك، عمل ينطوي، كقاعدة، على مخاطر كثيرة ينبغي التصدي لها».

وذاتية الإعلان. أنها مُرتبطة ببعضها في كل الحماقات التي كُتبت عن الإستعارة allégorie، عن المجاز métaphore ، والرمزية symbolisme لدى كافكا. وكذلك فكرة التراجيدي، والدراما الداخلية، والمحاكمة الحميمية الخ... مما لا شك فيه أن كافكا نفسه يساهم في كلّ ذلك: أنه يميل خاصة نحو الرجوع إلى أوديب؛ ليس بحكم التعاطف أبداً، وإنما لأنه يبغي إستعماله بطريقة خاصة تماماً تخدم مشروعه "الشيطاني". من العبث تماماً التوقف عند موضوع ما لدى كاتب بعينه، إذا لم نسأل أنفسنا عن أهميته في عمله، أي بالدقة كيف يعمل *comment fonctionne* (وليس السؤال عن "معناه"). أنّ القانون، الذنبية، والبطانية، هي أكثر ما يحتاجه كافكا فعلياً، كحركة ظاهرية لعمله. كذلك لا تعني الحركة الظاهرية قناع، يُفترض بأنّ هناك شيء ما خلفه. تشيرُ الحركة الظاهرية بالأحرى إلى نقاط تفرس points de dévisage، تفكيك مطلوب منه توجيه التجربة، لكي تكشف عن الحركات الجزئيةَ moléculaires والمنظومات المكائنية التي ينتج عنها "الظاهر" باعتباره أثراً عاماً. كما يمكننا القول بأن القانون، الذنبية والباطنية قائمة في كل مكان. لكن يكفي فحص قطعة مُحددة من ماكنة الكتابة تلك، على الأقل الدواليب الثلاثة الأساسية، الرسائل-القصص-الروايات، حتى نرى بأنها غير قائمة في أي مكان ولا تعمل أبداً. لكلّ دولاب نبرته العاطفية الخاصة.

في الرسائل، الخوف، وليس الشعور بالذنب مطلقاً: الخوف من أن ينغلق الفخ على صاحبه، خوف من عودة التيار، خوف يخترق عاشق الجثث في أن تتم مفاجئته من قبل الشمس في وضح النهار، الخوف بسبب الدين، خوف بسبب الثوم، بسبب الوتد (كان كافكا يخشى بعمق الناس، وما يمكن أن يحدث، في رسائله: وذلك ما يختلف تماماً عن الشعور بالذنب أو الدونية). وفي الصيرورات الحيوانية الجديدة، يشكل الهروب، الذي يتمتع بطابعه العاطفي، والذي لا علاقة له هو أيضاً بالذنبية، والمُتميز بالنتيجة عن الخوف (تتغذى الصيرورة-حيوان من الهروب أكثر مما تتغذى من الخوف: لا تشعر البهيمة في قصة "الجحر" بالخوف، بدقيق العبارة، وكذلك هو الأمر بالنسبة لبنات آوى، فهي تعيش بالأحرى على "أمل غبي"؛ والكلاب الموسيقية "لم يعد بإمكانها الخوف، حينما قذفت نفسها في مشروع كهذا"). أمّا في الروايات، في النهاية، فنحن نعجبُ من النقطة التي وصلّ إليها "ك" في عدم شعوره بالذنب، ولا يخاف من شيء أو يفكر بالهروب: أنه يتمتع بكلّ أشكال الجرأة حتى، ويقدم نبرة جَديدة، غريبة تماماً، شعور بالتفكك القضائي والهندسي في آن معاً، والذي يشكل عاطفة حقيقية، Gemût. خوف، هروب وتفكك، علينا التفكير بها باعتبارها ثلاثة انفعالات، ثلاث قوى، تتوازى مع عهد الشيطان، مع الصيرورة-حيوان، ومع التنظيمات المكائنية والجمعية.

هل ينبغي الدفاع إذاً عن التأويلات الواقعية والإجتماعية لكافكا؟ نعم، ما دامت أنها أقرب ما تكون من اللاتأويلات non-interprétations. كما أنه من الأفضل الحديث عن مشكلات أدب الإقلية، عن موقف يهودي ما في براغ، أو عن أمريكا، وبيروقراطية الإجراءات الكبرى، بدلاً من الحديث عن إله غائب. يعترض البعض مثلاً بأن رواية "أمريكا" غير واقعية، وأن إضراب نيويورك يبقى غير مُحدد، وظروف العمل الأشد قسوة لا تُحرك أية إدانة، كما أنّ اختيار القاضي نفسه يسقط في اللامعنى non-sens. كذلك تمت عن حق ملاحظة أنه ليس ثمة من نقد *critique* أبداً لدى كافكا: حتى في "سور الصين"، يمكن لحزب الأقلية أفتراض أنّ القانون ما هو إلاّ قانون إعتباطي "للنبالة"، لا ينطوي على أية كراهية، و"إذا ما كان هذا الحزب الذي لا يقبل بأي قانون يبقى ضعيفاً وعاجزاً، فذلك لأنه يقبل بتلك النبالة ويقر بحقها في الوجود". وفي رواية "المحاكمة"، لا يحتج "ك" على القانون، وإنما يتخذ طواعية جانب القوي أو الجلاد: يناول فرانز لطمة أثناء جلده، ويُرعب أحد المتهمين بمسكه له من ذراعه، كما يسخر من "بلوك" Block في مكتب المحامي. أمّا في رواية "القصر"، يحب "ك" التهديد والمُعاقبة، كل ما كان ذلك ممكناً. هل يمكننا الإستنتاج من ذلك بأن كافكا، الذي لم يكن "ناقداً لعصره"، "يوجه نقده إلى نفسه"، وليس لديه من

محكمة سوى "محكمته الداخلية"؟ سيكون هذا مُضحكاً، ذلك لأننا نجعل من النقد جانباً من التمثيل: إذا لم يكن هذا الأخير خارجياً، فلا يمكنه إلاّ أنّ يكون داخلياً حينئذ. وبالرغم من ذلك، يتعلّق الأمر بشيء آخر تماماً: يزمع كافكا استقطاع وحدات تعبيرية من التصورات الإجتماعية، والوحدات المكائنية، وتفكيك تلك الوحدات. انطلاقاً من القصص الحيوانية، كان كافكا قد رسمَ خطوط الهروب؛ غير أنه لم يهرب "خارج العالم"، لكنه بالأحرى جعل العالم وتصوره يهربان *faisait fuir* (بمعنى هروب الماء من أنبوب) وسحبهما من فوق تلك الخطوط. كان الأمر يتعلق بالكلام، والرؤية، بالخنفسانة، أو الحشرة. أمّا في الروايات، فيظهر ذلك بالأحرى بوضوح أكبر، إذ يجعل تفكيك الوحدات النظامية للتصور الإجتماعي تهرباً، بطريقة أكثر فاعلية من "نقد" ما، كما يقوم بهدِّ سياسي سلفاً للعالم، ولا علاقة له بأية عملية حميمية[1].

1- أن حميمية البرجوازية الصغيرة، وغياب النقد الإجتماعي سيكونا أولاً مواضيع أساسية لمعارضة الشيوعيين لكافكا. فنحن ما زلنا نتذكر بالتحقيق الذي قامت به مجلة «أكشن» Action في عام 1946 وما صرحت به «هل ينبغي حرق كافكا»؟ ثم تعقدت الأمور أكثر، وأصبح التنديد بكفاكا باعتباره إرستقراطي نشط يتعاظم، وهو يقود حملة ضد البرولتاريا عبر الصورة التي يرسمها للبيروقراطية. يتدخل سارتر في مؤتمر السلام المُنعقد في موسكو، في عام 1962، ويُطالب بتحليل أفضل للعلاقة ما بين الثقافة والسياسة. ولكافكا بشكل خاص. أعقب ذلك لقائين احدهما في «لبلس» Liblice، في جيكوسلوفاكيا (1963-1965) يتعلقان بكافكا. يُلاحظ المشتركون في هذين اللقائيين إشارة على تحول جذري، وبالفعل سمعنا مداخلات مهمة لغولزديكتر Golsdtûcker وفيشر Fisceer وكارتس Karst. لكن لم يكن

تتمتع الكتابة بالوظيفة المزدوجة التالية: نسخ الوحدات النظامية، تفكيك الوحدات النظامية. فالأثنان شيء واحد. لهذا نميلُ عبر عمل كافكا بكامله نحو الأمثلة المُتداخلة مع بعضها نوعا ما: أولاً العلامات المكائنية، ثم المكائن المجردة، وفي النهاية الوحدات النظامية للماكنة. تشكلُ العلامات المكائنية إشارة إلى وحدة نظامية، لكنها غير مفصولة بعد ولم تُفكك بحد ذاتها، وذلك لأنه لم يجر الإمساك إلاّ على أجزائها، ومن دون معرفة كيف أنّ تلك الأجزاء قد ركبتها. تشكلُ تلك الأجزاء، في الغالب، كائنات حيّة، حيوانات، بيد أنها بالدقة ليست ذات قيمة إلاّ لكونها أجزاء، أو تشكلات مُتحركة للوحدة النظامية التي تتخطاها، وتظل غرابتها كاملة حتى في اللحظة التي تكون فيها بمثابة العاملين أو المنفذين: وهكذا تكون فعلياً الكلاب الموسيقية أجزاءً للوحدة النظامية الموسيقية،

هناك من مشاركين روس، ولم يكن للقائين سوى صدى ضعيف في الصحافة الأدبية. كما كانت مجلة «ر.د.آ» R.D.A الوحيدة التي تحدثت عنهما كثيراً، لكي تُشهر بهما. بعد ذلك، تمت مهاجمة هذين اللقائين وتأثير كافكا باعتبارهم أحد أسباب «ربيع براغ» « printemps de Prague ». يقول غولزديكتر: «لقد أتهمونا أنا وأرنست فيشر بأننا كنا ننوي تخليص عقول الرجال الأشتراكيون من فاوست غوتيه Faust de Goethe، أي رمز الطبقة العاملة، حتى يتم استبداله بالبطل الكئيب لكافكا، غريغوار سامسا Grégoire Samsa، وقد تحول إلى حشرة. وهكذا كان على غولزديكتر الهروب إلى أنكلترا، وكارتس إلى أمريكا. عن كلّ هذه النقاط، ومن حول موقف الحكومات المختلفة في الشرق، وكذلك فيما يتعلق بالتصريحات الأخيرة لكارتس وغولزديكتر، أنظر المقالة الممتازة لأنطوان ليهم Antonin Liehm المُعنونة «فرانز كافكا بعد عشرة أعوام»، مجلة «الأزمنة الحديثة» Les Temps modernes، تموز/ يوليو 1973.

وتولد الضوضاء عبر "طريقتها برفع وخفض أقدامها، وبضعة حركات من رأسها، عدوها وتوقفها، والوضعيات التي تأخذها بعضها حيال البعض الآخر، والأشكال التي تذكر بأشكال رقصة ما تنجزها بصورة منتظمة"، لكنها لا تعمل إلاّ كعلامات وحسب، ما دامت أنها "لا تتكلم ولا تغني، وتظل صامتة طيلة الوقت تقريباً بعناد مُرعب". أنّ هذه العلامات المكائنية (وليست المجازية أو الرمزية) تتطور خاصة عبر الصيرورات-حيوانات وفي المختبرات الحيوانية الجديدة. يُشكل "المُسخ" وحدة نظامية مُعقدة، تكون فيها العلامات-العناصر l'indices-éléments هي غريغوار-حيوان، الشقيقة الموسيقية، والعلامات-المواد l'indices-objets هي الغذاء، الصوت، الصورة الفوتغرافية، والتفاحة، والعلامات-التشكلات l'indices-configurations هي المثلث العائلي، والمثلث البيروقراطي. كذلك فإن الرأس المُنحني والمُنتصب ثانية، الدوي الذي يتراكب من فوق الصوت ويخرجه عن صمته، تعمل باعتبارها هي أيضاً علامات، في غالبية الروايات. هناك إذاً علامات مكائنية حين تكون ماكنة ما على وشك التركيب والتشغيل سلفاً، ومن دون معرفة كيف تعمل الأجزاء المُتضادة التي تركبها وتجعلها تشتغل. لكن الحالة المُعاكسة لهذه تظهر هي أيضاً في الروايات: ثمة من مكائن تجريدية *machines abstraites* تنبثق فجأة من أجل

ذاتها وبلا علامات، مُركبة برمتها، لكنها في هذه المرة لا تشتغل أو ما عادت تشتغل. كماكنة "مستعمرة العقاب"، التي ترد على قانون الآمر العجوز ولا يبقى منها أي شيء بعد تفكيكها، أو البكرة المُسماة "أودرادك" Odradek، التي "يمكن للمرء تخيل أنها كانت في ما قبل تتمتع بشكل نافعٍ، لكنها أصبحت الآن شيئاً مكسوراً، بيد أنّ هذا سيكون بلا شك خطأ (...) فالمجموع يبدو خالياً من أي معنى، لكنه مكتمل في نوعه"، أو كريات البنغ بونغ لبلمفيلد Blumfeld. والحالة هذه، يبدو أن القانون الترنسندنتالي، وما يتبعه من الشعور بالذنب واللاردعية، يشكل ماكنة تجريدية كهذه. إذا ما كانت ماكنة "مستعمرة العقاب"، باعتبارها ممثلة للقانون، تبدو عتيقة وتم تجاوزها، فذلك ليس لأنه سيكون هناك، كما يُقال غالباً، قانوناً أكثر حداثة، وإنما لأن شكل القانون العام لا ينفصل عن ماكنة تجريدية ذاتية التدمير autodestructive ولا يمكنها التطور بصورة ملموسة. لهذا بدت لنا الروايات تصطدم بخطرين يجعلانها تدور في فراغ، ويرغمانها أمّا على البقاء ناقصة، أو يمنعانها من التطور كروايات: أمّا أنها تتمتع بعلامات مكائنية للتركيب، مهما كانت حيويتها؛ أو أنها تُظهر في المشهد مكائن تجريدية كاملة التركيب، ميتة ولا يمكنها بلوغ الإتصال الملموس (لنلاحظ بأن كافكا كان ينشر طواعية هذه النصوص عن القانون الترنسندنتالي في روايات قصيرة

يستقطعها من مجموع العمل).

تبقى إذاً الوحدات النظامية المكائنية كمواد للرواية. تكف العلامات المكائنية، هذه المرة، أن تكون حيوانات: تتجمع، تولد سلاسل، تشرع بالتكاثر، وتسحب خلفها كلّ شكل إنساني او طرف منه. من الجانب الآخر، تتغير بصورة متفردة الماكنة التجريدية: تكف عن التشيؤ réifier والإنفصال، ولا يبقى لها من وجود خارج الوحدات النظامية الملموسة، الإجتماعية-السياسية، التي تُجسدها؛ والتي تنتشر هي عبرها، ولا تُقيس سوى محتواها المكائني. وفي النهاية، لا تمثل الوحدة النظامية ماكنة ما على وشك التركيب، أو تشتغل بإعجوبة، ولا كماكنة مُنجزة التركيب، لا تشتغل أو ما عادت تشتغل: لا قيمة لهذا التشغيل إلاّ **بالتفكيك** ***démontage*** الذي يقوم به على الماكنة والتمثيل، وحينما يشتغل آنياً، فهو لا يشتغل إلاّ عبر وفي تفكيكه الخاص. أنه يتولد عن ذلك التفكيك (لم يكن كافكا يهتم أبداً بتركيب الماكنة). لا يمرُّ منهج التفكيك الفاعل هذا عبر النقد، الذي ما زال خاضعاً للتصور. أنه يكمن بالأحرى في إطالة وتسريع كلّ حركة تخترق سلفاً الحقل الإجتماعي: أنه يعمل من خلال الضمني، الواقعي بدءً، من دون أنّ يكون آنياً (القوى الشيطانية للقادم الذي لا يفعل في هذه اللحظة سوى الطرق على الباب). لا تكشف الوحدة النظامية عن نفسها لا عبر النقد الإجتماعي الذي ما زال مشفراً

ومناطقياً، ولكن عبر إبطال الشفيرة، هدَّ الحدود، وتسريع الحركة الروائية لإبطال الشفيرة نلك وهدَّ الحدود هذا (مثلما هو الأمر بالنسبة للغة الإلمانية، الذهاب دائماً نحو ما هو أبعد ضمن الحركة التي تحمل الحقل الإجتماعي). أنها طريقة أكثر قوة من أي نقد. ذلك ما يقوله "ك" نفسه: كانوا يفترضون رغبة تحويل ما كان مجرد نهج procédé في الحقل الإجتماعي إلى اجراء procédure ضمني لانهائي، يُجدد في النتيجة الوحدة النظامية المكائنية للمحاكمة procès كواقع مستقبلي حاضر هنا منذ البدء[1]. يُسمى مجموع العملية مساراً processus، ولا يمكن بالدقة تحديده؛ تشير مارت روبيرت Marte Robert إلى علاقة النهج هذه بالمسار، الذي هو بالتأكيد ليس مساراً ذهنياً، سايكولوجياً، أو داخلياً.

تلك هي إذاً الخصائص الجديدة للوحدة النظامية المكائنية الروائية، مقابل العلامات والمكائن التجريدية. أنها لا تقتضي تأويلاً ولا تمثل إجمتاعي لكافكا، وإنما تجريب expérimentation، أو بروتكول إجتماعي-سياسي. يغدو السؤال إذاً: كيف تشتغل الوحدة النظامية، ما دامت أنها تشتغل فعلاً، ضمن الواقع؟ ما هي الوظيفة

1- رواية المحاكمة، ص 56: «من جانب آخر، يمكنك الإحتجاج عليَّ بأنَّ الأمر لا يتعلق بمحاكمة ما. في هذه الحالة، معك الحق مائة مرة، فالمحاكمة لن تكون إجراءً إلاّ إذا ما وافقت أنا على ذلك».

التي تضمنها؟ (سنسأل في ما بعد أين تكمن فقط، وما هي العناصر التي تتشكل منها علاقاتها). لذلك علينا مُتابعة المستويات المتعددة للمجموع العام لمسار المحاكمة، واضعين بعين الاعتبار عدم التيقن الموضوعي فيما يتعلق بالفصل الأخير المزعوم، ويقين الفصل ما قبل الأخير "في الكتدرائية" الذي وضعه برود Brod بقصدية نوعا ما. وفقاً لإنطباع أولي، يبدو كله مزيفاً في المحاكمة: القانون أيضاً، على خلاف قانون كانط، يُقيم الكذب باعتباره قاعدة عامة. المحامون هم محامون مزيفون، والقضاة قضاة مزيفون، "محامون كستناء"، "موظفون يباعون ويشترون وغير مخلصين"، أو على الأقل من الخدم المنحطين حدّ اخفائهم المراتب الحقيقية و"باحة المحكمة التي لا تُطال"، والتي لا يمكن تصورها. من جانب آخر، إذا لم يكن ذلك الإنطباع قطعي، فذلك لأن هناك قوة المُزيف puissance du faux، وبالتالي سيكون شيئاً سيئاً وزن العدالة عبر مفردات المُزيف والحقيقي. وهكذا سيكون للإنبطاع الثان أهمية أكبر: هنا، **حيث كنا نظن بوجود قانون ما، ليس هناك في الواقع سوى الرغبة والرغبة وحدها** *la où l'on croyait qu'il y avait loi, il y a en fait désir et seulement* désir. العدالة هي الرغبة، وليس القانون. في الواقع، الجميع موظفون لدى العدالة: ليس المستمعون البسطاء، أو القس والرسام وحدهما وحسب،

وإنما أيضاً الشـابات الغامضـات والبنات اللعوبـات اللواتي يحتلن مكانة كبيرة في المحاكمة. كذلك فإن كتاب "ك"، في الكتدرائية ليس بكتاب صـلاوات، وإنما اللبوم صور مثير للفضول يشـمل المدينة؛ ولا يحتوي كتاب القاضي سـوى صوراً فاحشـة. لقد كُتب القانون من فوق كتاب بورنوغرافك. لا يتعلق الأمر هنا بالإيحاء نحو زيف مُحتمل للعدالـة، لكنه يتعلق بطبيعتهـا الرغبوية son caractère désirant: المتهمـون مـن حيـث المبـدأ هـم الأكثـر جمـالاً، ويتم التعرف عليهم بفضل جمالهم الغريب. والقضاة يسلكون ويفكرون "كأطفـال". كـما يحدثُ لنكتـة عادية جعل الكبح يتيـه. أن العدالة ليسـت ضرورة Nécessité، بل عـلى العكس صدفة Hasard، ويرسـم "تيتـورلي" Titorelli مجازهـا باعتباره حـظ أعمى، رغبة مُجنحـة. أنها ليسـت إرادة ثابتـة، وإنما رغبـة مُتحركة. أنـه من المُثير للفضـول، يقـول "ك" أن لا تتحرك العدالة، لكـي لا يختل توازنها. لكن القس يشرح في مكان آخر: "**لا تبغي العدالة أي شيء منك، أنها تأخذك حين تأتي أنتَ، وتـتركك حينما تغادر**". كذلك فأن الفتيات لسن غامضات لأنهن يخفين صفتهن باعتبارهن مساعدات ثانويات للعدالة، على العكس من ذلك، يكشـفن عن ثانويتهن لأنهن يجعلن القضـاة يتمتعـون بـذات الطريقة، وكذلـك المحامـون والمتهمون، بنفـس وذات الرغبـة المُتعـددة التكافؤ. تخترقُ هـذه الرغبة المتعددة

التكافؤ كلّ رواية المحاكمة وتمنحها قوتها الإيروسية. كما لا ينتمي الكبح إلى العدالة ما لم يكن هو ذاته رغبة سلفاً، من جانب ذلك الذي يكبح، كما هو من جانب المكبوح. كذلك لا تبحث سلطات العدالة عن الجُنحِ، ولكن عن تلك التي "**أنجذبت، ودخلت ضمن اللعبة بسبب الجنحة**". التي تتطفل، تنبش، وتنقب: أنها عمياء، ولا تعترف بأي برهان، لكنها تضعُ خاصة بعين الاعتبار حوادث الرواق، وشوشات القاعة، وبوح أسرار الورشة، الضوضاء خلف الباب، دمدمات الكواليس، كلّ الأحداث المتناهية الصغر micro-événements التي تعبر عن الرغبة ومصادفاتها.

وإذا ما كانت العدالة تقاوم أي تصور عنها، فذلك لأنها رغبة. فالرغبة لا تظهر أبداً ضمن المشهد، لكنها تبدو تارة كطرف يتناقض مع طرف ثان (الرغبة ضد القانون)، وتارة أخرى كحضور لكلا الجانبين تحت تأثير قانون سامٍ يُفترض فيه الموازنة بين توزيعها وتركيبها. لنفكر بالتمثيل التراجيدي لدى هيغل Hegel: تتحرك "أنتغون" Antigone و"كريون" Créon في المشهد باعتبارهما طرفين متقابلين. وبذات الطريقة هذه كان "ك" يتخيل العدالة في لحظة استجوابه الأولى: سيكون هناك جانبان، طرفان، وقد يكون أحدهما أقرب من الرغبة، فيما يكون الآخر أقرب من القانون، واللذان سيحيل توزيعهما في مطلق الأحوال نحو قانون سامي

آخر. لكن "ك" يلاحظ أنّ الأمر لا يجري أبداً على هذا المنوال؛ وما له أهمية لا يتمثل بما يحدث من جانب الدفاع، ولا في مجموع ما يقوم به الطرفان، ولكن عبر الإثارات المفرطة الصغر، التي تقتضي وجود الرواقات، الكواليس، الأبواب الخلفية والغرف الجانبية. ولا يُشكل المسرح في رواية "أمريكا" سوى كواليس ضخمة، رواق شاسع وقد ألغى كلّ مشهد وتمثيل. والأمر ذاته فيما يتعلق بالسياسة (يقارن "ك" نفسه مشهد المحكمة باجتماع سياسي)، وبدقة أكبر يقارنه بتجمع اشتراكي). هنا أيضاً، ما له أهمية لا يجري في جانب المرافعة، حيث تتم مناقشة الأسئلة الإيديولوجية وحدها. وبالضبط، لا يُمثل القانون إلاّ واحداً من تلك الأسئلة؛ كما يجري التفكير بالقانون، في كل مكان لدى كافكا، إن كان ذلك في رواية المحاكمة، أو سور الصين، بعلاقته "بالأطراف" المختلفة من المُعقبين. بيد أنّ ما له أهمية، سياسياً، فيجري دائماً في مواقع أخرى، عبر أروقة المؤتمرات وكواليس التجمعات، حيث تتم مواجهة المشكلات الحقيقية للرغبة والسلطة -المشاكل الفعلية للعدالة.

حينئذ، ينبغي التخلي، أكثر من أي وقت آخر، عن مُتعالي القانون. إذا ما كانت المقامات النهائية لا تتطال، فهي لا تترك نفسها تخضع للتمثل، كما لا يتعلق الأمر بوظيفة تراتبية لانهائية تخصُ ثيولجيا النفي théologie négative، ولكن بتجاور

الرغبة *contiguité du désir* وذلك ما يجعل الشيء المهم يمرُ دائماً في المكتب الجانبي: تجاور المكاتب الذي يجعل جزء من السلطة يحل محل مراتبية المقامات وعظمة السيد (يكشف القصر عن نفسه سلفاً باعتباره نفايات أكواخ مُجزأة ومتجاورة، على طريقة البيروقراطية في هابسبورغ Habsbourg وفسيفساء الأمم ضمن الإمبراطوية النمساوية). إذا كان الجميع ينتمي للعدالة، أو خادماً لها، من القس وحتى البنات الصغيرات، فذلك ليس بحكم متعالي القانون، ولكن بحكم ضخامة الرغبة. وذلك ما يجعل دون شك هذا الإكتشاف ينحدر بسرعة نحو التقصي والتجريب لدى "ك": فيما يدفعه العم نحو التعامل الجدي مع المحاكمة، أي البحث عن محامي لكي يمر عبر كلّ مظاهرات المتعالي، يلاحظ "ك" بأنه هو أيضاً لا ينبغي عليه ترك نفسه تتصور بأنها ليست بحاجة إلى ممثل، ويفرض ذاته بينه وبين رغبته. وسوف لن يُصادف العدالة إلاّ إذا ما تحرك، ومرَّ من هذه الغرفة إلى تلك، ماشياً وراء رغبته. أي أنّ يأخذ ماكنة التعبير بين يديه: سوف يحرر التقرير، وسيكتب إلى ما لا نهاية، ومن ثم يطلب إجازة لكي يكرس نفسه كلياً لهذا العمل "الذي لا حدود له تقريباً". بهذا المعنى تكون "المحاكمة" رواية لا تنتهي: **حقل مُحايثة لا محدود، بدلاً من مُتعالي لا نهاية له.** أنّ مُتعالي القانون ما هو إلاّ صورة، فوتغراف للذرى؛ لكن العدالة تشبه بالأحرى

الصوت (الإعلان) الذي لا يكف عن الإنسلال. **أنّ مُتعالي القانون هو ماكنة تجريدية، لكن القانون لا وجود له إلاّ ضمن مثول الوحدة النظامية المكائنية للعدالة.** أن المحاكمة هي بمثابة تقطيع أوصال أي تبرير متعالي. إذ ليس هناك ما يُحكم عليه في الرغبة، والقاضي نفسه محشواً بالرغبة. والعدالة ليست سوى مساراً مُحايثاً للرغبة. والمسار ذاته ليس إلاّ مجموعة تواصلية، لكنها مصنوعة من تجاورات. ذلك لأن المجوار لا يتعارض مع المتواصل، بل على العكس من هذا: أنه بمثابة بنائه المحلي، الذي يمكن مده بطريقة غير مُحددة، تشملُ حتى تفكيكه–المكتب الجانبي دائماً، الغرفة المجاورة. يتجول برانابا Barnabé "في المكاتب، لكن في جزء واحد من مجموع المكاتب؛ ووراء هذه الأخيرة هناك حاجز، وخلف الحاجز هناك أيضاً مكاتب أخرى. ولا يُمنع بالدقة من الذهاب إلى أبعد منها (...) توجد حواجز أخرى، يعبرها، ولا تبدو مختلفة عن تلك التي لم يعبرها بعد". أنّ العدالة هي تلك المجموعة المتواصلة للرغبة، بحدودها المُتحركة، والتي يمكن دائماً زحزحتها.

أن هذا المسار، وتلك المجموعة المتواصلة وحقل المُحايثة الذي يقوم الرسام تيتورلي بتحليله تحت اسم مماطلة لامحدودة atermoiement illimité. أنه نصٌ حاسم لرواية المحاكمة، يجعل من تيتورلي شخصية متفردة. فهو يميز من حيث المبدأ بين

ثلاث حالات ممكنة: التبرأة النهائية، التبرأة الظاهرية والمماطلة اللامحدودة. الحالة الأولى، لم تظهر في الواقع أبداً، ما دامت أنها تنطوي على الموت أو الغاء الرغبة بعد أنّ خَتمت مسارها. بالمقابل، تتناظر الحالة الثانية مع الماكنة التجريدية للقانون. فهي تتحدد واقعياً عبر التناقض ما بين التيارات، تغيير الأقطاب، وتعاقب المراحل: تيار مُضاد للقانون إزاء تيار الرغبة، قطب هروب حيال قطب للقمع، مرحلة أزمة مقابل مرحلة تسوية. كما يمكننا القول بأن القانون الحصري يَنسحبُ تارة نحو مُتعاليه تاركاً وقتياً حقلاً حراً للرغبة-المادة désir-matière، وتارة أخرى تطفحُ من متعاليه حالات جمود مراتبية قادرة على قمع وإخماد الرغبة (في الحقيقة، هناك العديد من القراءات الإفلوطنية الجديدة لكافكا). من جانبين مختلفين، تظهر هذه الحالة أو بالأحرى حلقة التبرأة هذه موازية لموقف كافكا في الرسائل، أو الروايات المُحيونةِ أو الصيرورات الحيوانية. كذلك فإن محاكمة الفندق، فيما يتعلق بفليز Felice، هي بمثابة ضربة مضادة للقانون كردة فعل على الرسائل، لأنها محاكمة لعاشق الجثث الذي يعرف جيداً بأن تبرئته لن تكون إلاّ ظاهرية. والمحاكمة المقامة ضد الصيرورة-حيوان هي، بحكم مجيئها بعد القطب الإيجابي لخط الهروب، القطب السلبي المُتعالي القانون الذي يسدُ ثقوب المخرج، ويحيل الجمود العائلي نحو

القبض على المُذنبِ -إعادة وضع غريغوار ثانية في الأوديبية، التفاحة الإفلاطونية التي يقذفه بها الأب.

لكن التفاحة هي بالدقة تلك التي يقضمها "ك" في مطلع رواية المحاكمة، ضمن سلسلة مكسورة تتناظر مع المسخ. ذلك لأن كلّ تاريخ "ك" يكمنُ في الطريقة التي يغطس فيها تدريجياً في المماطلة اللامحدودة، المُتقاطعة مع صياغات التبرأة الظاهرية. هكذا يخرج من الماكنة التجريدية للقانون، التي تجعل الرغبة تتعارض مع القانون، مثلما يتعارض الجسد والعقل، وكتعارض الشكل والمادة، لكي تدخل ضمن الوحدة النظامية المكائنية لقانون فُكت شفيرته وللرغبة مهدودة الحدود. لكن ما الذي تدل عليه مفردات مثل "المماطلة" و"اللامحدودة"؟ إذا كان "ك" يرفض التبرأة الظاهرية، فذلك ليس لأنه يأمل بتبرأة فعلية، وأقل من هذا ليس بسبب يأسه الحميمي من الشعور بالذنب يتغذى من نفسه. ذلك لأن الذنب برمته يصطف إلى جانب التبرأة الظاهرية. يمكننا القول بأن التبرأة الظاهرية هي في آن معاً لانهائية محدودة، ومتقطعة. أنها لانهائية لأنها حلقية، تزواج "مرور الغرف في المكاتب" تبعاً لحلقة أوسع. لكنها محدودة ومتقطعة لان نقطة الاتهام تبتعد وتقترب وفقاً لذلك المرور الذي يُحدد "من فوق إلى تحت، مع اهتزازات كبيرة أو صغير نوعا ما وتوقفات طويلة أو صغيرة نوعا ما": تيارات مُتناقضة، أقطاب

مُتعارضة، مراحل مُتباينة من البراءة والذنب، من الحرية والإعتقال ثانية. ولأن التبرأة الفعلية لا تُطال، سقط سؤال البراءة "أو" الشعور بالذنب تلقائياً تحت سلطة التبرأة الظاهرية التي تُحدد المرحلتين المُتقاطعتين وتقلبهما الواحدة في الأخرى. من ناحية أخرى، تبقى فرضية البراءة أكثر شذوذاً من الشعور بالذنب. بريء أو مذنب، تلك هي قضية اللامتناهي l'infini، وليس قضية كافكا. وكما قلنا، تظل المماطلة، على العكس من ذلك، ناجزة fini، مفتوحة illimité ومتواصلة continu. ناجزة لأن ليس هناك من متعالي، ولأنها تعمل عبر مقاطع: لم يعد المُذنب مرغماً على القيام "بمحاولات مؤلمة"، ولا يخشى من إنقلاب مباغت (لا شك يبقى هناك نوع من السير الحلقي، لكنه "ضمن حلقة صغيرة تُحدد بطريقة مصطنعة حركته"، وهذه الحلقة الصغيرة هي أيضاً "ظاهرية"، كبقية من التبرأة الظاهرية). كذلك تظل المماطلة مفتوحة ومتواصلة، لأنها لا تكف عن إضافة مقطعاً إلى آخر، على صلة بالآخر، مجاوراً للآخر، وتعمل على الأجزاء بغية جعل الحد يتراجع. تمرُ الأزمة. فيما يحتل "الإتصال" بالعدالة، والتجاور محل مرتبية القانون. أنّ المماطلة فاعلة وإيجابية تماماً: لا تشكل سوى جزءً من تفكيك الماكنة، عبر الوحدة النظامية، قطعة إلى جانب الأخرى دائماً. أنها

المسار بحد ذاته، أثرٌ لحقل المُحايثة[1]. والذي يتكشف بصورة أكبر في رواية "القصر"، ويُظهر إلى حد كبير بأن "ك" ما هو إلاّ الرغبة: مشكلة واحدة، إقامة أو المحافظة على "الإتصال" بالقصر، إقامة أو الحفاظ على "العلاقة".

1- يبدو لنا من غير الدقيق تحديد الجرجرة اللامحدودة باعتبارها حالة أضطراب« trouble »، «لا حسم» « indécision » أو «شعور سيء» « mauvaise conscience ».

الفصل السادس

تكاثر السلاسل

لا يمكن تفسير فاعلية الوحدة النظامية ما لم يتم تأمل العناصر التي تتركب منها وطبيعة علاقاتها، عند تفكيكها. تظهر شخوص رواية المحاكمة ضمن سلسلة طويلة لا تكف عن التكاثر: في الواقع، الجميع أمّا موظف أو مساعد للعدالة (وفي رواية القصر، الكل له عمل ما في القصر)، ليس القضاة والمحامون وحسب، وإنما أيضاً الحجاب، الشرطة، والمتهمون أيضاً، وحتى النساء، والبنات الصغيرات، الرسام تيتورلي، و"ك" نفسه. يبقى أنّ السلسلة الكبرى تنشطرُ على هيئة سلاسل-تحتية sous-séries. ولكلّ واحدة من هذه السلاسل التحتانية تكاثرها الشيزوفريني اللامحدود: وهكذا يستخدم بلوك ستة محامين في ذات الوقت؛ ولكن الامر لم ينته؛ يُظهر تيتورلي سلسلة من الصور المُتطابقة؛ و"ك" يلتقي دائماً بفتيات غريبات، من نفس النمط المدور، ولكل واحدة منهن مشيتها الخاصة (إلزا Elsa، الصديقة الصغيرة قبل المحاكمة؛ الخادمة في الكباريه؛ والآنسة برنشتر Bürstner، "كاتبة طابعة لن تقاومه طويلاً"؛ الغسالة، عشيقة القاضي وزوجة الحاجب؛ وليني Leni، الممرضة والسكرتيرة الطيبة للمحامي؛ والبنات الصغيرات في بيت تيتورلي). أنّ أولى خصائص هذه السلاسل المُتكاثرة، تتمثل في أنها ستفتح موقفاً كان، من جانب آخر، مغلقاً على مأزق.

أنّ الإزواج والثلاثيات حاضرة غالباً لدى كافكا. وهي لا تختلط

مع بعضها. فمثلث الذات، الأصل العائلي، تكمنُ في تبيت الوضعية position إزاء أطراف أخرى ممثلة (الأب-الأم-الطفل). وكذلك إنشطار الذات، المُعبرةِ والمُعبرِ عنها، المُتعلقة بحركة الذات *mouvement* du sujet عبر واحد من الممثلين الاثنين، أو في المجموعين الاثنين: ذات أخوية أكثر منها أبوية، بما تنطوي عليه من كراهية؛ ومهنية، وما تخفيه من منافسة، أكثر من كونها عائلية. كما تلعب غالبية الأزواج لدى كافكا على موضوعة الاخوين الاثنين أو البيروقراطيين الاثنين، أمّا أن يتحرك واحد منهما، فيما يبقى الآخر ساكناً، أو يقوم الاثنان بنفس الحركة[1]. ومع ذلك، تتداخل هذه الأزواج والثلاثيات في ما بينها. في حالة بقاء أحدهما ساكناً ويكتفي بنقل الحركة إلى الآخر، يبدو أنّ ذلك الخمود البيروقراطي بامتياز يستق جذوره من المثلث العائلي، بالقدر الذي يمسك فيه على الطفل ويحكم عليه بالاستحلام. بهذا المعنى يقول كافكا بأن العقل البيروقراطي هو خاصية إجتماعية تنحدر مباشرة عن التربية

1- غالب ما تلتقي الحالتان لدى كافكا: الأزواج الذين يشرعون بالحركة سوية، ظهور أرثور وجيرمي Arthur et Jérmie في الفصل الأول من رواية «القصر»، والشبيه الساكن الذي يرسل شبيهه للقيام بالعمل، أنظر موضوعة «المفقود» Disparu، و«النطق بالحكم» le Verdict، وكلّ من «سورتني» Sortini و«سوردني» Sordini («سوردني يستغل تشابه اسميهما لكي يتخلص من سورتني وواجباته في التمثيل وحتى لا يضايقه أحد في عمله»). يبدو أنّ الحالة الأولى ما هي إلاّ تحضير للحالة الثانية: حتى أرثور وجيرمي ينفصلان، فأرثور يرجع إلى القصر، فيما يبدد جيرمي شبابه في القرية، عن الخاصية البيروقراطية للمتشابهين، أنظر واحدةً من روائع ديستويفسكي «الزوج» le Double.

العائلية[1]. وفي الحالات الأخرى، تلك التي يقوم بها الزوجان بنفس الحركة، فتفترض فاعليتهما ذاتها طرف ثالث، كمدير المكتب الذي يعتمدان عليه: هكذا يقدم كافكا دائماً الثلاثيات، والمثلثات الحصرية البيروقراطية. وكل هذه الأشكال غاية في التعقيد لديه. يكون المثلث العائلي تارة مُعطى، مثلما هو الأمر في المسخ، ثم يُضاف أو يُستبدل بطرف ذي طبيعة أخرى: يقدم رئيس العمل ويقفُ أمام باب غريغوار وينفذُ في العائلة. لكن تارة أخرى، كما هو في مطلع المحاكمة، ليس هناك من مثلث عائلي قائماً مسبقاً (الأب متوفي، والأم بعيدة)؛ لكننا نشاهد أولاً تدخل طرف ما، ثم آخر، يتحرك كأزواج بوليسية؛ ثم عبر مثلثها طرف ثالث، عريف الشرطة. كذلك نلحظ تحولات ذلك المثلث اللاعائلي الذي يصبح، بالتناوب، مثلث بيروقراطية موظفي البنك، مثلث المُستأجرين المارقين، والمثلث الإيروسي للآنسة بريشتنر وأصدقائها أمام الصورة الفوتغرافية.

ليس لهذه التوصيفات المعقدة التي نقدمها، وتلك الحالات التي نُميزها، سوى هدفاً واحداً: إظهار أنّ ثمة من شيء ما يبقى مغلقاً، سواء كان من جانب الأزواج والمثلثات، أو من جانب إحالاتها وتداخلاتها المشتركة. لماذا اثنان أو ثلاثة، وليس أكثر؟ لماذا يُحيل الاثنان نحو الثالث، وبالعكس؟ كيف يمكن منع طرف آخر مُحتمل،

1- اليوميات، ص 475، ورسائل إلى فليز، ص 806.

كالأخت في المسخ، عن التحول بدوره إلى زوج أو مثلث؟ ثمة من إخفاق، على هذا الصعيد، للرسائل، بالرغم من محاولة كافكا بأدخال غريت بلوخ Grete Bloch والخروج من العلاقة المزدوجة. وإخفاق آخر، على هذا الصعيد، للروايات المُحيّونةِ، بالرغم من محاولة غريغوار للخروج من الثالوثيةِ.

تلك واحدة من المشاكل الرئيسية التي حلتها الروايات اللامحدودة: الأزواج والمثلثات المُتبقية في روايات كافكا ليست هنا إلاّ في بدايتها؛ وهي من مطلعها مُتذبذبة تماماً، غاية في الرهافة وقابلة للتحول، كما أنها على وشك الإنفتاح على سلاسل تكسر شكلها، بحكم انفجار أطرافها. أمّا قصة "العادل" فهي على عكس المسخ، حيث تجد الأخت والأخ نفسيهما محصورين إزاء العودة المُظفرة للثالوث العائلي الأكثر ضيقاً. كذلك لا يكمن السؤال في معرفة إذا ما كانت رواية المسخ تحفة أدبية أو لا. من الواضح أنها كذلك، بيد أنّ هذا لا يسهل الأمر على كافكا، ما دامت أنها، كما يعتقد، تمنعه من صنع رواية: لم يعد بمقدوره تحمل صنع رواية عائلية أو زوجية، حكاية تاريخية Saga لآل كافكا، ولا الأعراس الريفية. فهو كان قد شعر بدءً، مع رواية أمريكا، بحل السلاسل المُتكاثرة؛ التي أصبح يتحكم بها بقوة في رواية المحاكمة والقصر. لكن حينئذ لن يكون هناك أسباب لإنهاء الرواية. (اللهم إلا إذا فعل كما فعل بلزاك Balzac، فلوبير Flaubert أو ديكنز

Dickens: لكنه وبالرغم من أعجابه الشديد بهم، ما عاد راغباً في عمل ذلك. فهو لا يرغب في عمل جينيولوجي وإن كان أجتماعياً، على طريقة بلزاك؛ ولا يرغبُ في قصر عاجي على طريقة فلوبير؛ ولا في "كتل" على طريقة ديكنز، ذلك لأنه يمتلك تصوراً آخراً عن الكتلة. الوحيد الذي يعتبره معلمه هو كلايست Kleist، وكلايست نفسه يكره المعلمين؛ لكن كلايست شيء آخر أيضاً، بالرغم من الأثر الكبير الذي يمارسه على كافكا. قد ينبغي الحديث عنه في مكان آخر وبطريقة أخرى. لا يكمن سؤال كلايست في: "ما هو أدب الأقلية وبالتالي الأدب السياسي"؟ ولكن "ما هو أدب الحرب"؟ سؤال له علاقة بكافكا، ولكنه ليس نفس السؤال).

بإحالته للمثلثات إلى ما هو غير محدود illimité، وبترحيله للأزواج التكاثرية إلى ما لا حد له l'indéfini، يفتحُ كافكا حقلاً للمحايثة سيعمل باعتباره تفكيك، تحليل، فحص للقوى وللتيارات الإجتماعية، لقوى لم تصل في مرحلته إلاّ إلى طرق الباب (لا معنى للأدب ما لم تكن ماكنة التعبير فيه قد سبقت المضامين وسحبتها من خلفها). وعلى مستوى معين، لم تعد هناك حاجة للأزواج والمثلثات، لكن أحد شخوص القاعدة يشرع بالتكاثر مباشرة: كما هو الأمر مع "كلام" Klamm، وبشكل خاص مع "ك". حينئذ، تميلُ الاطراف نحو الإنتشار على خط الهروب، والإنسلال من

فوقه، وفقاً للقطع المتجاورة: القطعة البوليسية، قطعة المحامين، قطعة القضاة، والقطعة الكهنوتية. في الوقت الذي تفقد فيه شكلها الثنائي أو الثلاثي، لا تُقدم تلك الأطراف نفسها باعتبارها ممثلين تراتبين *représentants hiérarchisés* للقانون وحسب، وإنما كوكلاء *agents*، كدواليب مُلحقة *des rouages connexes* بالعدالة، وكل دولاب يتوازى مع وضعية بعينها للرغبة، كما تتواصل كلّ الدواليب والوضعيات مع بعضها عبر تواصلات مُتعاقبة. يُمثل مشهد "الاستجواب الأول" نموذجاً لذلك، حيث ستفقد المحاكمة شكلها الثلاثي، مع القاضي في الذروة والجانبان الذي يتم تقسيمهما كجانب أيمن وجانب أيسر، لكي يصطفوا على ذات خط الهروب الواحد الذي لا "يجمع" الجانبين deux partis وحسب، وإنما يتمدد أيضاً ليجاور "المفتشون الرخيصون، عرفاء الشرطة وقضاة محكمة الأصلاح الأغبياء، وقضاة آخرون من مستوى أعلى وحاشيتهم الكبيرة والضرورية لهم من الخدام، الناسخون، الجندرمة ومساعدون آخرون، وربما حتى الجلادون". وبعد الإستجواب الأول، تحتلُ جيرة المكاتب تدريجياً محل مرتبية المثلثات. كلّ الموظفين "رخصاء"، "مباعون". كله رغبة، كلّ الخط رغبة، سواء كان ذلك لدى أصحاب السلطة أو المقموعين، ولدى المتهمين الخاضعين للسلطة والمكبوحين (أنظر: المتهم "بلوك": لم يعد زبوناً، وإنما كلب للمحامي"). لكن

سيكون من الخطأ فهم الرغبة هنا باعتبارها رغبة في السلطة، رغبة في القمع أو رغبة في أن يكون المرء مقمُوعاً، رغبة في السادية، ورغبة في المازوخية. لا تكمن فكرة كافكا في هذه النقطة. ليس ثمة من رغبة في السلطة، لكن السلطة هي الرغبة. بيد أنها ليست الرغبة-عوز désir-manque، أو الرغبة كمتلاء plénitude، ممارسة وسير عمل: حتى موظفيها الأكثر دونية. لكن باعتبارها وحدة نظامية، لا تنفصل الرغبة بالدقة عن دواليب وقطع الماكنة، عن سلطة الماكنة. والرغبة في السلطة التي تتحكم بأحدهم ما هي إلاّ إنبهاره أمام الدولايب، وشهيته في تحريك بعض تلك الدواليب، وإنّ يكون نفسه أحد الدواليب هذه -أو، إذا لم يتحقق ذلك، أنّ يكون مادة تُعالجها تلك الدواليب، مادة بمثابة دولاب على طريقتها الخاصة.

إذا لم أكن أنا الكاتب على الماكنة، فلأكن على الأقل الورق الذي تضربُ عليه الماكنة. وإذا لم أعد ميكانيكي الماكنة، فلأكن على الأقل المادة الحيّة التي تأخذها وتعالجها: قد يكون هذا مكاناً أكبر أهمية، وأكثر قرباً من الدواليب من مكان الميكانيكي (هكذا هو أمر نائب الضابط في مستعمرة العقاب، أو المتهمون في رواية المحاكمة). السؤال إذاً أشد تعقيداً من سؤال الرغبتين التجريديتين، رغبة القامع ورغبة المَقموع، المطروحتين بطريقة تجريدية، الأولى باعتبارها كسادية، والأخرى كمازوخية. ينحدر الكبح، سواء من جانب الكابح أو المكبوح، من

هذه الوحدة النظامية لسلطة-رغبة pouvoir-désir أو تلك، من هذه الحالة للماكنة -مادام أنّ الأمر يقتضي وجود ميكانيكيين ومواد، ضمن إتفاق غريب، في ترابط *connexion* أكبر مما هو عليه في التراتبية. ليس هناك إذاً من "الـ" سلطة، كمتعالي لا نهائي مُقارنة بالعبيد أو المتهمين. السلطة ليست هرمية pyramidal، كما يحاول القانون إقناعنا بذلك، أنها جزئية وأفقية، وهي تتحرك عبر التجاور وليس بالعلو والبعيد (من هنا أهمية المأمورين)[1]. كل قطاع هو سلطة *un* pouvoir وفي ذات الوقت شكل من أشكال الرغبة. كل قطعة هي بمثابة ماكنة، أو جزء من ماكنة، لكن الماكنة لا تتفكك من دون أن تصبح كلّ قطعة من قطعها المجاورة ماكنة بدورها، وإحتلال مكاناً أكبر فأكبر. لنأخذ كمثل البيروقراطية، ما دامت أنها تُسحر كافكا، وما دام كافكا ذاته سيصبح بيروقراطياً مستقبلاً، في "الضمانات" les Assurances (فيها تنشغل فليز بالمكائن الناطقة: لقاء مقطعي بين جزئين). ليس هناك رغبة بيروقراطية، لكي تقمع أو تكون مقموعة. ثمة من قطعة بيروقراطية un segment

1- قدم ميشيل فوكو Michel Foucault تحليلاً للسلطة يجدد اليوم المشكلات الإقتصادية والسياسية. وبالرغم من أختلاف الوسائل، لا يخلو هذا التحليل عن تناغم مع التحليل الكافكوي. يَصرُ فوكو على جزئية السلطة، تجاورها، ومثولها في الحقل الإجتماعي (لكن هذا لا يعني باطنية روح ما أو الذات على طريقة الأنا الأعلى surmoi). كما يبين بأن السلطة لا تشرع أبداً من البدائل الكلاسيكية، العنف أو الإيديولوجيا، إقناع أو إكراه. أنظر «المراقبة والعقاب» Surveiller et punir: أنها حقل مثول وتعدددية السلطة في المجتمع «المدني».

bureaucratique، بسلطتها، شخصيتها، زبائنها، ومكائنها. أو بالأحرى كلّ إنماط القطع، المكاتب المتجاورة، كما هو الأمر في حالة "بارنبا" Barnabé. كلّ الدواليب في الواقع مُتساوية بالرغم من المظاهر الخارجية، وهي تُشكل البروقراطية كرغبة، أي كممارسة للوحدة النظامية نفسها. ينحدرُ التقسيم ما بين القامعين والمقموعين، ما بين الضاغطين والمضغوط عليهم، من الماكنة وليس العكس. وما هذه إلاّ نتيجة ثانوية؛ فسر المحاكمة يكمن في أنّ "ك" ذاته محامي، وقاضي أيضاً. البيروقراطية رغبة: ليست رغبة مجردة، لكنها رغبة محددة ضمن قطعة بعينها، بحالة ما من حالات الماكنة، في لحظة معينة (على سبيل المثال، الملكية الجزئية لهابسبورغ Habsbourg). تشكل البيروقراطية كرغبة شيئاً واحداً مع فاعلية عدد مُعين من الدولايب، لعدد من الممارسات السلطوية التي تحدد بها، وفقاً لتركيبة الحقل الأجتماعي الذي تمارس عليه سلطتها، الميكانيكيين وكذلك ما تتم بشأنهم المكننة mécanisés.

تقول ميلانا عن كافكا: "بالنسبة له الحياة شيء مختلف بالمطلق عما تمثله لدى الآخرين. فالمال، البورصة، الرموز، **وماكنة الكتابة** *machine à écrire* هي بمثابة أشياء صوفية عنده (...) الغاز تثير حماسه، ويعشقها بطريقة ساذجة مؤثرة لأنها أشياء تجارية"[1]. سذاجة؟

1- المُقتبس عن فاجنباخ Wagenbach، «فرانز كافكا، أعوام الفتوة»، ص 169.

لم يعجب كافكا أبداً بماكنة تقنوية عادية، لكنه كان يعرف جيداً بأن المكائن التقنوية ما هي إلاّ علامات على وحدة نظامية أكثر تعقيداً، ويخلق تعايشاً مُشتركاً ما بين المكائن، القطع، المواد والشخوص المُمكننةِ، وكذلك الجلادين والضحايا، القادرين والعاجزين، ضمن حصيلة جمعية –آه، أيتها الرغبة، التي تسيل تلقائياً، والمحددة بالرغم من ذلك في كلّ مرة. بهذا المعنى، نعم، هناك إيروس بيروقراطي، كقطعة من السلطة ووضعية للرغبةِ. وكذلك إيروس رأسمالي éros capitaliste. وإيروس فاشستي éros fasciste. تتواصل كلّ القطع وفقاً للتجاورات المتنوعةِ. أمريكا رأسمالية، روسيا بيروقراطية، وألمانيا نازية –في الحقيقة، كلّ "القوى الشيطانية القادمة"، تلك التي قرعت الباب في زمن كافكا، بضربات جزئية ومتقاربة. رغبة: مكائن تتفكك على دواليب، دواليب تصبح مكائناً بدورها. طراوة القطع، إنزياح الحواجز. الرغبة تكافؤية بصورة جذرية، وهذه التكافؤيةِ لا تُشكل سوى نفس وذات الرغبة الواحدة التي تغمر الكلّ. ونساء رواية المحاكمة الغامضات لا يكفن عن تقديم المُتعةِ، وذات المتعة يقدمها القضاة، المحامون والمتهمون. وصرخة فرانز Franz، والشرطي المُعاقب بسبب سرقاته، وصرخة "ك" المُباغتةِ في غرفة ضيقة، مجاورة لرواق مكتبه، في البنك، كلّ هذه الأشياء تبدو وكأنها "قادمة من ماكنة تعذيب"، لكنها أيضاً صرخة لذة، ليس بالمعنى

المازوخي للمفردة أبداً، ولكن لأن ماكنة التعذيب هذه تشكل جزءً من ماكنة بيروقراطية لا تكف عن التمتع من نفسها.

كذلك ليس هناك من رغبة ثورية تتناقض مع السلطة، ومكائن السلطة. لقد لاحظنا الغياب المُتعمد للنقد الإجتماعي لدى كافكا. في رواية "أمريكا"، لم تُحرك ظروف العمل الأكثر قساوة النقد عند كافكا، لكنها تزيد من خشيته بالطرد من الفندق. بالرغم من ألفته مع الحركات الإشتراكية والفوضوية في براغ، لم يقتف كافكا طريقها. وعند تقاطعه مع جمهور من الشغيلة، يظهر كافكا نفس عدم المبالاة كما فعل "ك" في رواية أمريكا: "هؤلاء الناس هم سادة العالم؛ ومع ذلك يخطأون. من خلفهم يتقدم سلفاً السكرتاريون، البيروقراطيون، السياسيون المحترفون، كلّ هؤلاء السلاطين المعاصرين، أنهم يُهيأون الطريق نحو السلطة". ذلك لأن الثورة الروسية بدت لكافكا كنتاج جديد لقطعة، وليست إنقلاب مُحدث. وأنتشار الثورة الروسية ما هو إلاّ مُقدمة، دفعة مقطعية، توسع تصنعه إرادة دخانية. "يتبخر الدخان، والشيء الوحيد المُتبقي هو مزهرية البيروقراطية الجديدة؛ وسلاسل الإنسانية المُعذبةِ ما هي إلاّ أوراق في الوزارة". من بيروقراطية "هابسبورغ" إلى البيروقراطية السوفيتية، الأمر لا يتعلق بنكران التغيير، أنه دولاب آخر للماكنة، أو بالأحرى دولاب يصنعُ بدوره ماكنة. "الضمانات الإجتماعية ولدت عن الحركة العمالية، لذا ينبغي

أن تكون مسكونة بالعقل التنويري. لكن، ماذا نرى؟ هذه المؤسسة ما هي إلاّ عش مُعتم للبيروقراطين، أتحرك من خلاله باعتباري اليهودي الوحيد والممثل"[1]. من الواضح أنّ كافكا لا يعتبر نفسه طرفاً. فهو لايدعى أنه ثوري حتى، ومهما كانت صداقته الإجتماعية. كما أنه يعرف بأن كل العلاقات تربطه بماكنة أدبية للتعبير يكون فيها هو نفسه الدواليب، الميكانيكيين، الموظفين والضحية. كيف يعمل إذاً، ضمن هذه الماكنة العزباء machine célibataire التي لا تستطيع ولا يمكنها أن تمر عبر النقد الإجتماعي؟ كيف يصنع الثورة؟ سيقوم بنفس مقام به بالنسبة للغة الإلمانية في جيكوسلوفاكيا: ما دامت أنها لغة مهدودة الحدود، ليس بحكم حمولتها الثقيلة، أو تحريفاتها، وغلاظتها، وإنما بحكم صفاء ذهني يجعلها تنسل على خط مستقيم، بتقديم وتسريع قطعها. ينبغي على التعبير سحب المحتوى من خلفه، كما يجب فعل نفس الشيء بالنسبة لهذا المحتوى. يلعبُ تكاثر السلاسل في رواية المحاكمة هذا الدور. فمادام تاريخ العالم قد صُنعَ، ليس من خلال العود الأبدي، لكن بدفع القطع الجديدة دائماً والمتصلبة أكثر فأكثر، وبمضاعفة سرعة القطع هذه، سرعة إنتاج القطع، وبهذا يتم مزاحمة السلاسل المقطعة، وإضافة غيرها. ومادامت المكائن الجمعية

1- أنظر غوستاف يانوخ Gustave Janoch، ص 165، وبالنسبة للاقتباسات السابقة، ص 108. (يروي يانوخ كيف أن كافكا في أحد الأيام وعند باب شركة الضمان الإجتماعي قد خفض رأسه، ورسم بعلامات كبيرة الصليب الكاثوليكي»، ص 90).

والإجتماعية تعمل على هد حدود شاسع للإنسان، لذا سنذهب أبعد على هذا الدرب، حتى الوصول إلى هد جزئوي مطلق. لا فائدة أبداً من النقد. الأهم من ذلك يكمن في مزواجة الحركة الضمنية، والتي هي سلفاً فعلية مع أنها غير آنية (لا يكف التقليديون والبيروقراطيون عن إيقاف الحركة في هذه النقطة أو تلك). ولا يتعلق الأمر أيضاً بسياسة الإسوء، وأقل من ذلك بكاريكتير أدبي، ولا علم خيالي.

يربطُ منهج التسريع أو التكاثر الجزئي هذا المُنتهي le fini، **والمجاور** *le contigu*، بالمتواصل *le continu*، **واللامحدود** *l'illimité*. كما يتمتع بمزايا عديدة. فرواية أمريكا على وشك تصليب وتسريع رأسمالها، وتفكك الإمبراطورية النمساوية وصعود ألمانيا التي تُهيأ فاشيتها، فيما تنتج الثورة الروسية وبسرعة كبيرة بيروقراطيتها غير المسبوقة، محاكمة جديدة ضمن المسار نفسه، "لقد بلغت مُعاداة السامية حتى الطبقة العاملة"، الخ... رغبة رأسمالية، رغبة فاشية، رغبة بيروقراطية، تاناتوس أيضاً Thanatos، كله قائم هنا ويقرع الباب. فمادمنا غير قادرين على الإعتماد على الثورة الرسمية لقطع سلسلة القطع المتواترة، لذا نأمل بالماكنة الأدبية بالذهاب إلى أبعد من سرعتها، ماكنة تتجاوز "القوى الشيطانية" قبل تشكلها الكامل، التأمرك Américanisme، الفاشستية Fascisme، والبيروقراطية: كما قال كافكا، وإن لا نكون مرآة، وإنما **ساعة تتقدم**

une montre qui avance. ومادمنا عاجزين عن التمييز ما بين القامعين والمقموعين، ولا بين أنواع الرغبة حتى، لذا علينا سحبها كلها ضمن مستقبل ممكن تماماً، آملين أن يكون هذا السحب بمثابة صنع أيضاً *aussi* لخطوط هروب أو أستعراض، حتى وإن كانت متواضعة، مرتجفة، وبشكل خاص غير دالة asignifiantes. على شاكلة الحيوان الذي لا يستطيع سوى القبول بالحركة التي تضربه، ودفعه لها أبعد من ذلك، لكي يستدير نحو ضاربه، ويجد مخرجاً.

لكننا بالدقة قد مررنا بعنصر آخر من الصيرورة–حيوان. صحيح أنّ الصيرورة–حيوان قد حفرت سلفاً مخرج ما، لكنها لم تتمكن من الغطس فيه. وصحيح أيضاً أنها عملت بدءً على هدَّ الحدود المطلق: لكن ببطء شديد، وضمن قطب واحد من أقطابها فقط. لهذا سقطت في الفخ، وإعيد ترسيم حدودها، ووضعها في مثلث. ظلت الصيرورة–حيوان شأناً عائلياً. غير أننا نشهد، مع دفعة السلاسل أو القطع، على شيء آخر تماماً، أكثر غرابة منها. إلاّ وهو هد حدود الإنسان، الذي تقوم به مكائن كبرى خاصة، والذي يخترق الإشتراكية والرأسمالية أيضاً، وبسرعة متعاظمة على طول السلاسل. حينئذ، ستكون الرغبة موزعة على حالتين قائمتين سلفاً: من جانب، ستؤخذ من هذه القطعة أو تلك، كالجلاد، أو هذه الماكنة وتلك مع حالتها الخاصة، وسوف تربط بشكل ما من المحتوى، المُتبلور عبر شكل ما من التعبير (رغبة

رأسمالية، رغبة فاشستية، رغبة بيروقراطية، الخ...)، **ومن الجانب الآخر وفي ذات الوقت** *D'autre part et en même temps* ستنسل على طول الخط، يسحبها تعبير مُتحرر، تجر خلفها مضامين مشوهة، وتطال حقل المُحايثة اللامحدود أو العدالة، وتعثر على مخرج، بالدقة على مخرج، ضمن أكتشاف أنّ المكائن لم تكن سوى تجسدات ملموسة للرغبة مُحددة تاريخياً، ولا تكف الرغبة عن تفكيكها، ورفع رأسها المنحني ثانية (نضال ضد الرأسمالية، الفاشية، والبيروقراطية، ونضال أشد ضراوة، إذا ما نهضَ كافكا ضد "النقد"). إن هاتين الحالتين القائمتين سلفاً للرغبة هما وضعيتي القانون: من جانب **القانون الترانسدنتالي للبارانويا** *Loi transcendante paranoïaque* الذي لا يكف عن تحريك قطعة محددة، والعمل منها مادة كاملة، تبلورها في هذا المكان أو ذاك؛ ومن الجانب الآخر، **قانون الشيزو الماثل** *la loi schize immanente*، الذي يعمل باعتباره عدالة، ضد القانون antiloi، "طريقة" لتفكيك قانون البرانويا في كلّ وحداته النظامية. مرة أخرى، ذلك لأن أكتشاف الوحدات النظامية للمثول وتفكيكها هو ذات الشيء الواحد. فإن يقوم المرء بتفكيك وحدة نظامية مكائنية، فذلك يعني خلقه فعلياً لخط هروب، لم تكن الصيرورة–حيوان لا قادرة عليه ولم تحاول صنعه حتى: أنه خط مغاير تماماً. يختلفُ عن أي هد آخر للحدود. كما لا ينبغي القول بأنه ليس

لذلك الخط من حضور إلاّ في الذهن. وكأن الكتابة ليست ماكنة هي أيضاً، وكأنها ليست فعلاً، حتى بصرف النظر عن نشرها أو لا. وكأن ماكنة الكتابة ليست بماكنة (وليست بنية فوقية أكثر من غيرها، ولا أكثر إيديولوجية عن غيرها)، تستولي عليها أحياناً المكائن الرأسمالية، الفاشستية والبيروقراطية، وترسم أحياناً أخرى خطاً ثورياً متواضعاً. لنذكر بالأحرى بفكرة كافكا الدائمة: حتى مع ميكانيكي أعزب، يمكن لماكنة التعبير الأدبية التقدم وتسريع حركة المضامين ضمن ظروف تتعلق، بهذا القدر أو ذاك، بمجموعة إجتماعية برمتها. تناول الغنائية-الضدية Antilyrisme " العالم لكمة" لجعله يهرب، بدلاً من أنّ تهرب هي، أو تداعبه[1].

يمكننا العثور على حالتي الرغبة أو القانون هاتين في مستويات صغيرة. كما ينبغي الإصرار على هاتين الحالتين المُتعايشتين سلفاً. ذلك لأنه لا يمكننا القول من البداية: هذه رغبة سيئة، وهناك رغبة جيدة. فالرغبة تشبه عصيدة، ومواد مغلية على هيئة قطع، لهذا تكون الأجزاء البيروقراطية، الفاشستية، الخ... سلفاً في حالة هيجان ثوري. وعبر الحركة وحدها نستطيع التمييز ما بين "شيطانية" الرغبة و"براءتها"، ما دامت أحداهما أعمق من الأخرى. لا شيء سابق الوجود. كما يشكل كافكا خطراً كبيراً بحكم قوته اللانقدية la puissance de sa

---

1- غوستاف يانوخ، ص 138.

non-critique. وما يمكننا قوله هو أنّ هناك حركتين مُتعايشتين، الواحدة منهما مأخوذة في الأخرى: هناك من يأسر الرغبة ضمن وحدات نظامية ضخمة وشيطانية، مُكتسحة بنفس الخطوات تقريباً الخدم والضحايا، رئيس العمل ومأموريه، وهي لا تقوم بهدّ حدود ضخم للإنسان إلاّ عبر إعادة أقلمته ثانية، وحتى وإن كان ذلك ممثلاً بجلاد، سجن، أو مقبرة ما (قانون البارانويا). الحركة الثانية التي تجعل الرغبة تنسل عبر كلّ الوحدات النظامية، وتمسُ كل القطع دون السقوط في واحدة منها، وتحملُ دائماً البراءة إلى شوط بعيد لقوة هدَّ الحدود بحيث يكون هو والمخرج شيئاً واحداً (قانون الشيزو). لذلك يتخذ "أبطال" كافكا موقفاً مثيراً للفضول حيال المكائن الوحدات النظامية، موقف يميزهم عن باقي الشخوص الأخرى: ففي الوقت الذي يكون فيه ضابط مستعمرة العقاب داخل "الماكنة"، بصفته ميكانيكي، ومن ثم ضحية، تظهر شخوص عديدة في الروايات تابعة لحالة ما من حالات الماكنة، تفقد كل وجود لها خارج عنها، وعلى العكس من هذا، يبدو أن "ك" وعدد معين من الشخوص التي تماثله، متاخماً دائماً للماكنة، وعلى صلة دائماً بهذه القطعة أو تلك منها، لكنه يُصد دائماً ويتم أبعاده دائماً عنها، لأنه "متصلب" كفاية ولا يمكن أخذه. كذلك هو موقف "ك" في رواية القصر: رغبته المولعة بالقصر جزئية، ما دام أنه ليس هناك من معيار سابق الوجود، يمنع موقفه

الخارجي الذي يجعله ينسل على طول الخط المتاخم. المُتاخمة هي قانون الشيزو. والأمر ذاته ينطبق على "بارنابا" كناقل للرسائل، والذي يُماثل "ك" في القصر، وهو ليس ناقل للرسائل إلاّ بصفة شخصية، كما كان عليه أنّ يكون سريعاً تماماً لأخذ رسالة ما، وفي ذات الوقت تبعده هذه السرعة عن الخدمة الرسمية ومن الثقل الجزئي. وينطبق أيضاً على الطالب، وهو مثيل آخر لـ "ك" في رواية المحاكمة، فهو لا يكف عن التقدم على الحاجب الرسمي، ويحمل زوجة هذا الحاجب، فيما يحمل هذا الأخير رسالة. "كنتُ سأعود ثانية بكل سرعة، لكن الطالب كان أسرع مني". لا ينطوي تعايش الحالتين سوية للحركة، حالتي الرغبة، حالتي القانون على أي تردد، ولكن بالأحرى على تجريب مُحايث يُفرغ الرغبة من العناصر المُتكافئة، في ظل غياب أي قانون ترنسندتالي. أن "الإتصال"، و"التجاور" هما بحد ذاتهما خط هروب نشط ومستمر.

يظهرُ تعايش الحالات هذا بصورة واضحة في مقطع من رواية المحاكمة تم نشره تحت عنوان حلم ما Un rêve: هناك، من جانب، حركة سريعة وفرحة للإنزلاق، أو لهد الحدود، التي تجرف كل ما هو متاخم، وتنتهي بنشر أشكالٍ حرةٍ في الهواء، في ذات اللحظة التي يسقط فيها الحالم، بالرغم من ذلك، في هاوية. ("كان هناك ممرات مُعقدة ملتوية بطريقة مُتعبة، لكنه انزلقَ في واحدة منها وكأنه تيار

سريع، وبتوازن تام")؛ ومن الجانب الآخر، تعملُ هذه الممرات، وتلك القطع السريعة أيضاً، ضربة بضربة على هد الحدود المميتة للحالم (الأرض من بعيد - تصبح بغتة قريبة -الدفانون -الفنان فجأة-اضطراب الفنان -كتابة الفنان فوق القبر -الحالم الذي يحفر ثقباً تحت الأرض -سقوطه). لا ريب أنّ ذلك النص يُضيء نهاية المحاكمة، أي إعادة الأقلمة القاتلة لـ "ك" فوق قطعة صلبة، "حجارة منزوعة".

نعثر ثانية على حالتي الحركة هذه، للرغبة أو القانون، ضمن الحالة التي أنطلقنا منها: الصورة الفوتغرافية والرؤوس المحنية. لأن الصورة، كشكل للتعبير، تتحرك باعتبارها واقع أوديبي، ذكريات طفولة، أو وعد بالزواج؛ وقد أسرت الرغبة ضمن وحدة نظامية حيّدّتها، وإخاضعتها ثانية للأقلمةِ وقطعت كل تواصلاتها الأخرى. لقد وسمتْ إخفاق التحول. كذلك فإن شكل المحتوى الموازي لها كان الرأس المنحني كعلامة على الخضوع، حركة لذلك الذي حُكمَ عليه وحتى الحاكم. لكننا نشهد في رواية المحاكمة على قوة تكاثر الصورة الفوتغرافية، البروتريت، أو الصورة المرسومة. يشرع التكاثر منذ البدء، مع الصور الفوتغرافية في غرفة الآنسة برنشتر، التي تتمتع بنفسها بقوة تحويل أؤلئك الذين يتطلعون نحوها (وفي رواية القصر، يأخذ بالأحرى الموجودون في الصورة الفوتغرافية أو البورتريت قوة

تحويل أنفسهم). من الصور الفوتغرافية للآنسة بريشتنر نمرُ بالرسوم الفاحشة في كتاب الحاكم، وبعدها من الصور الفوتغرافية لأيلزا Elsa التي يجعل "ك" ليني Leni تتطلع عليها (مثلما عمل كافكا مع صورة فايمار Weimar في لقائه الأول بفليز)، ثم ننتقل إلى السلسلة غير المحدودة لبورتريهات تيتورلي، التي يمكننا القول عنها على طريقة بورخس Borges بأنها مختلفة تماماً الواحدة عن الأخرى لكثرة تشابهها[1]. وباختصار، تتحول الآن البورتريت أو الصورة الفوتغرافية، اللتان تشيران إلى نوع من أقلمة الرغبة، إلى مركز هز المواقف والشخوص، أي رابط يسرعُ حركة هدّ الحدود. أنه تعبير وقد تحرر من الشكل الذي يحصره، ومن ثم يوصل تحرره إلى المضامين: أن خضوع الرأس المنحني يترافق، في الحقيقة، مع الرأس الذي يُعاد نصبه، أو الذي ينسل -بدء من القضاة ذو الظهور المحنية حد ملامستها السقف يحاول إحالة القانون la Loi نحو السقيفة، وحتى الفنان الواحد d'Un في حلم والذي "لا ينحني، ولكنه يميل نحو الأمام"، لكي لا يمشي من فوق التلة le *tertre*. يفتح تكاثر الصور الفوتغرافية والرؤوس سلاسل جديدة وآفاق ميادين لم تتم ريادتها من قبل، والتي تتمدد على طول حقل المحايثة الذي لا ينتهي.

1- غوستاف يانوخ، ص 37: «أنت تتكلم أكثر عن الإنطباعات بطريقة تجعل الأشياء توقظ فيك نفس الحوادث والمواضيع ذاتها. هذه غنائية. أنت تلاطف العالم بدلاً من طعنه».

الفصل السابع

الروابط

تتركب بعض السلاسل من أطراف مجالية، وهذه الأطراف ذاتها موزعةً على سلاسل عادية، في بداية أحداهن، أو نهاية الأخرى، وبهذا توسم الطريقة التي تترابط فيها ببعضها، تتحول أو تتكاثر بواسطتها، بذات الطريقة التي تُضاف فيها كل قطعة إلى أخرى، أو تتولد عنها. تتشكل تلك السلاسل إذاً من أطراف متميزة تلعبُ دور الروابط، لأنها تزيد في كل مرة من عدد موصلات الرغبة في حقل المُحايثة. أنها من نوع المرأة الشابة التي تستحوذ على ذهن كافكا، والتي يلتقي بها "ك" في روايتي القصر والمحاكمة. يبدو أن تلك النسوة الشابات مرتبطات بهذه القطعة أو تلك: إيلزا Elsa، صديقة "ك" الصغيرة قبل إعتقاله، والمشدودة تماماً لقطعة البنك بحيث أنها لا تعرف أي شيء عن محاكمة "ك"، الذي، عندما ذهب للبحث عنها، قد نسى هو نفسه المحاكمة ولم يعد يفكر إلاّ بالبنك؛ والغسالة المرتبطة بقطعة الموظفين المأمورين، بالحاجب وقاضي محكمة الإصلاح؛ وليني Leni بقطعة المحامين في رواية القصر، وفريدا Frieda بقطعة السكرتاريين والموظفين، وكذلك أولغا Olga بقطعة الخدم. لكن هذا الدور المتميز الذي تلعبه الشابات، كل واحدة ضمن سلسلتها المتعاقبة، يجعلُ من مجموعهن العام سلسلة استثنائية، خصبة بنوعها، تَعبرُ وتصطدم بكل القطع الأخرى. كما لا تكتفي كلّ واحدة منهن أنّ تكون موزعة على عدة قطع (كلوني التي تداعب، في ذات الوقت،

المحامي، المُتهم بلوك و"ك")، لكن هناك ما هو أكثر: كلّ واحدة منهن، من وجهة نظرها ضمن هذه القطعة أو تلك، "مرتبطة"، لها "علاقة"، "مجاورة" لما هو جوهري: أي بالقصر، بالمحاكمة، وباعتبارها قوة لامحدودة ومتواصلة. (تقول أولغا: "ليس عن طريق الخدم وحدهم لدي علاقة بالقصر، وإنما أيضاً بجهدي الخاص (...). وإذا ما تم النظر إلى الأمور من هذه الزاوية، قد يسامحوني لأخذي فلوس الخدم واستخدامها من أجل عائلتنا"). كل واحدة من هذه الشابات بإمكانها إذاً عرض مساعدتها على "ك". من جانب الرغبة التي تثيرهن، كما من جانب الرغبة التي يُحركنها، **ويشهدن عليها من عمق وحدة العدالة، الرغبة والفتاة الصغيرة أو المرأة الشابة** *elles témoignent au plus profond de l'identité de la Justice, du Désir et de jeune femme ou de la jeune fille*. تشبه المرأة الشابة العدالة، الخالية من المباديء، والصدفة Hasard "تأخذك حينما تأتي وتتركك عندما تغادرها". هناك أيضاً مثلٌ ساري في قرية القصر: "إنّ قرارات الإدارة خجولة كالفتيات". يقول "ك" لجيريمي Jérémie التي تعدو باتجاه فندق الموظفين: "هل أنّ رغبة فريدا المفاجأة تماماً هي التي تعيقك، فأنا مثلك لا أتحملها، سنذهب إذاً سوية". كان بالإمكان التشهير بـ "ك"، باعتباره شبقاً تارة، وبخيل ومصلحي تارة أخرى، وتلك هي طبيعة العدالة بحد ذاتها. كذلك

ليس هناك طريقة أفضل من القول بأن التوظيفات الإجتماعية ذاتها توظيفات إيروسية، وبالعكس، تشتغلُ الرغبة الأكثر شهوانية على توظيف سياسي وإجتماعي بكامله، وتتواصل ضمن حقل إجتماعي برمته. كما يصل الدور الذي تلعبه فتاة ما أو أمرأة شابة ذروته حينما تتسلق قطعة، وتجعلها تنسل، وحينما تدفعُ الحقل الإجتماعي الذي تشترك فيه، نحو الهروب، أي تجعله يهرب من فوق خط لامحدود، بالاتجاه اللامحدد للرغبة. عند باب المحكمة حيث كان الطالب على وشك اغتصابها، دفعت الغسالة الكلّ على الهروب، "ك"، القاضي، والمستمعين، أيّ المشهد بكامله. كما جعلت ليني "ك" يهرب من غرفة العم، المحامي ورئيس المكتب اللذان كانا يتحدثان، لكنه لم يهرب من دون حمل محاكمته معه إلى الأمام. كذلك فإن الفتاة هي التي تعثر دائماً على مفتاح غرفة الخدمة، أي أنها تكشف عن التجاور مع ما كان يفترض به أن يكون بعيداً، ومن ثم تبني ثانية أو تؤسس قوة المتواصل puissance du continu. كما يستخدم قس المحاكمة ذلك لكي يوجه اللوم إلى "ك": تذهب أنتَ بعيداً تماماً في بحثك عن عون الآخرين، وبشكل خاص عون النساء".

ما هو إذاً نمط هذه المرأة الشابة، ذات العينين السوداويتين والحزينتين؟ يتمتعن بإعناق مكشوفة، وبارزة. أنهن يطلقن النداء على أحدهم، ويلتصقان به، ويجلسن على ركبتيه، يأخذن يده، يُداعبنه

ويتركنه يداعبهن، يعانقنه ويتركن أثر أسنانهن فيه، أو على العكس، يسمحن له بترك أثر أسنانه فيهن، يغتصبهن ويتركنه يختصبنه، وأحياناً يخنقنه، ويضربنه حتى، أنهن طاغيات، لكنهن يدعنه يخرج، بل يخرجنه، يطردنه، ويبعثن به دائماً إلى مكان آخر. لليني أصابع ورقية وكأنها بقايا صيرورة-حيوان. لكنهن يقدمن خليطاً أكبر وضوحاً: جزء منهن يمثل الأخوات، والجزء الثان الخادمات، والثالث العاهرات. أنهن ضد-الزواجية anticonjugales، وضد- العائلية antifamiliales. وذلك ما لاحظناه سابقاً في القصص: الأخت في المسخ، تصبح مستخدمة صغيرة في مخزن العائلة، ومن ثم خادمة لغريغوار-الحشرة Grégoire-insecte، وتمنع الأم والأب من دخول الغرفة، ولا تستدير لكي تكون ضد غريغوار إلاّ عندما يُظهر هذا الأخير تعلقه الشديد ببورتريت المرأة ذات معطف الفرو (آنذاك وحسب، تترك نفسها وتقاد من قبل العائلة، في ذات الوقت الذي تقررُ فيه موت غريغوار). أمّا في قصة "وصف معركة"، فكل شيء ينطلق من الخادمة، آنيت Annette. وفي قصة "طبيب القرية"، يهجم السائس على روزا Rosa، الخادمة الصغيرة، مثلما هجم الطالب في رواية المحاكمة على الغسالة، التي يطبع على وجنتها "صف أسنانه" -فيما تكتشف أخت أخرى الجرح القاتل في خاصرة أخيها. لكننا نرى تطور كلّ ذلك عبر الروايات.

في رواية أمريكا، تختصب خادمة "ك"، وتجعل منفاه وكأنه هدَّ حدود أول (ثمة من مشهد خنق يتماثل إلى حد كبير بإختناق الرواي لدى بروست، حين يُقبلْ البطل إلبرتين Albertine). بعد ذلك، تلعبُ فتاة من نوع الأخت اللعوب، الطاغية والغامضة، لعبة "الجيدو" معه، في صميم قطع علاقته مع العم، كهد حدود ثان للبطل (في رواية القصر، تقوم فريدا ذاتها بقطع العلاقة، مشيرتاً إلى عدم وفاء كبير لدي "ك"، ليس بدافع الغيرة العادية، وإنما بحكم القانون، لأن "ك" فضل "روابط" أولغا، أو كان يقتفي مقاطع أولغا). تُضاعف روايتي القصر والمحاكمة عدد تلك النسوة اللواتي ينطوين بأشكال مختلفة على صفات الأخت، الخادمة والعاهرة. فأولغا، مومس خدم القصر، الخ... صفات صغيرة لشخوص صغيرة، ضمن مشروع أدبي يطمح أنّ يكون بوعي أدب أقلية، يستق منه قوته الإنقلابية.

تتناظر الخواص الثلاث مع المقاطع الثلاثة لخط الهروب، باعتبارها ثلاث درجات من الحرية، حرية الحركة، حرية التعبير، وحرية الرغبة.

1) **الأخوات** *Les sœurs*: أنهن تلك الأخوات اللواتي يتمتعن، بإنتمائهن إلى العائلة، بالإرادة الأكثر تذبذباً بدفع الماكنة العائلية نحو الهروب. "غالب ما حدثُ ليَّ الشعور بأني رجل مختلف تماماً عندما أكون مع أخواتي، مختلف عما أنا عليه مع الناس الآخرين، وبشكل خاص في الماضي. كنتُ مقداماً، منفتحاً، قوياً، مُدهشاً،

ومنفعلاً بطريقة غير عادية مثلما يحدث لي في **لحظة الخلق الأدبي**[1] (*dans la création littéraire*) . (لقد جدد كافكا دائماً الخلق الأدبي باعتباره خلقاً لعالم مهجور، تقطنه شقيقاته وحيث يكون هو قادر على التمتع بحرية الحركة اللامحدودة).

2) **الخادمات** *Les bonnes*، **والمُستخدمات الصغيرات** *les petites employées*، الخ...: أنهن اللواتي دخلنّ سلفاً في الماكنة البيروقراطية، ذوات الإرادة المترددة في جعل تلك الماكنة تهرب. إنّ لغة الخادمات لا دلالة لها، ولا موسيقى، أنها الصوت الناتج عن الصمت، الذي يبحث عنه كافكا في كلّ مكان، وحيث يكون التعبير، من البدء، جزءً من الوحدة النظامية الجمعية، من الشكوى الجماعية، الخالية من الذات المُعبرةِ، التي تتخفى أو تتشوه. أنها مادة محضة متحركة للتعبير. ومن هنا خاصيتها المُرتبطة بالشخوص الثانوية، الأكثر مطاوعة للخلق الأدبي: "إنّ هذه الشخوص الصامتة والملحقةِ تفعلُ كلّ ما نفترض أنهم يقومون به. (...) إذا ما تخيلت أحدهم ينظر نحوي بنظرة سخط، حسناً، أنه يقوم بالدقة بذلك"[2].

3). **العاهرات** *Les putains*: ربما يشكلن بالنسبة لكافكا،

1- اليوميات، ص 281.

2- نفس المصدر، ص 379.

عبر تقاطعهن مع كلّ المكائن الأخرى، العائلية، الزوجية، والبيرواقراطية، الأكثر قدرة على جعل تلك المكائن تهرب أكثر من غيرها. فالإختناق أو الربو الإيروسي، اللذين يولدانهما لا يرجعان فقط لشخصياتهن أو ثقلهن، ولا يدومان لوقت طويل أبداً، وإنما من انغمار المرء معهن على خط هذّ الحدود، "في بلد أجنبي، حيث يَفقدُ فيه الهواء كل عناصره الأولية، وحيث يمكن للمرء الاختناق في المنفى، ومن ثم العجز عن القيام بأي شيء، وسط اغراءات جنونية، تواصل السير، وتستمر في تضييع نفسها"[1]. لكن لا قيمة لأي عنصر بحد ذاته، ولا بدّ وإن تجتمع تلك العناصر الثلاثة لدى نفس الشخص، إذا ما كان هذا ممكناً، لكي يقوم بتشكيل ذلك التركيب الغريب الذي يحلم فيه كافكا. ويتعامل معها باعتبارها خادمة، لكن أيضاً كأخت، وكعاهرة[2].

1- رواية «القصر»، ص 47، (المشهد مع فريدا).

2- كان الصراع الطبقي قد أخترق سلفاً عائلة وحانوت كافكا، على مستوى العاملين والخادمات. وهو واحد من الموضوعات الأساسية في نص «رسالة إلى أب» Lettre à un père. كانت أحدى شقيقات كافكا تنوي توجيه اللوم إليه بسبب ميله نحو الخادمات وحياة الريف. في المرة الأولى التي يرى فيها كافكا فليز «بوجهها الذي لا معنى فيه» «وأنفها المكسور تقريباً»، يظنها أحدى الخادمات (اليوميات، ص 254). ولكن أيضاً كاخت أو عاهرة. لم تكن هي كذلك: مثل كافكا نفسه، كانت سلفاً بيروقراطية مهمة، وتنتهي في أن تكون مديرة. ومع ذلك، كان كافكا يحصل منها على ملذات سرية، عن طريق الموازنة ما بين الدواليب أو جزئيات الماكنة البيروقراطية.

إنّ هذه الصياغة المُركبة، التي لا قيمة لها إلاّ بمجموعها، هي صياغة السُفاح-الشيزو. لقد خلطَ التحليل النفسي دائماً، بسبب عدم فهمه لأي شيء، ما بين نمطين من السفاح: يتم تقديم الأخت باعتبارها بديلاً للأم، والخادمة كمنحدرة عنها، والعاهرة كونها تشكل ارتدادي une formation réactive. ومن ثم سيجري تأويل مجموعة "الأخت-الخادمة-العاهرة" كونها انعطافة مازوخية، ولكن لأن التحليل النفسي لا يفهم أي شيء عن المازوخية، لذا ليس علينا القلق من تأويله.

[لنفتح أولاً هلالين للحديث عن المازوخية]. لا علاقة لكافكا بالمازوخية بالطريقة التي تُوصف بها في كتب التحليل النفسي. كما أنّ الملاحظات التي قدمها طب الأمراض العقلية psychiatrie في القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين عنها أكثر دقة. ربما ثمة من شيء مشترك ما بين كافكا والرسم التخطيطي الواقعي للمازوخية، أو حتى بينه وبين ساشر مازوخ Sacher Masoch، الذي نعثر على تيماته لدى كلّ المازوخين، بالرغم من أنّ تلك التيمات قد تمّ مسحها في التأويلات المعاصرة. ولنستشهد كيفما يكون: الحلف مع الشيطان، "العقد" الذي يُناقض العقد الزواجي ويبعده، وكذلك الميل والضرورة لكتابة رسائل تَمصُ دماء (تارة رسائل مراقبة من قبل مازوخ، وتارة أخرى أعلانات صغيرة وضعت في يوميات مازوخ-

دروكولا)، والصيرورة-حيوان (على سبيل المثال، صيرورة-دب أو المرأة ذات معطف الفرو عند مازوخ، والتي لا علاقة لها حقاً مع الأب والأم)، والميل أيضاً نحو الخادمات والعاهرات، والواقع المُقلق في السجن (والذي لا يمكن تفسيره بواقع أنّ والد مازوخ كان مديراً لسجن، ولكن لأن الطفل مازوخ كان قد رأى مساجين وكان يزورهم: كما كان يُقلد سجين ما، لكي يستحوذ على القدر الأكبر الممكن مما هو بعيد أو المنفذ المُجاور)، والتوظيف التاريخي (كان مازوخ يفكر بكتابة حلقات أو مقاطع من تاريخ العالم، وذلك لكي يتناول ثانية أو يركز وفقاً لأسلوبه الخاص على التاريخ الطويل للقمع)، وهذا قرار سياسي حاسم: أصل مازوخ من مدينة بوهيم bohémienne، وكان على صلة بإقليات الأمبراطورية النمساوية مثل كافكا، وهو يهودي جيكي. كان مازوخ مُعجباً تماماً بموقف اليهود في بولندا، وهنغاريا. تمرُ الخادمات والعاهرات من خلال الأقليات، وصراعها الطبقي، وضمن العائلة والعلاقات الزوجية، إذا لزم الأمر. هنا أيضاً، كان مازوخ قد جعل من الأدب الأقلي، والذي هو حياته، أدباً سياسياً للأقليات. وسنقول: لا تنتمي المازوخية بالضرورة لإمبراطورية هابسبورغ، في لحظة تحللها الكبرى. لكنه كان دائماً ضمن موقف يجعله يعمل، بطبيعة الحال، على حيازة لغته الخاصة لكي تكون أدباً للأقلية، أي أكثر سياسياً للسبب ذاته؛ كما يعثر على

وسائله التعبيرية وفقاً لعبقريته، ضمن أستخدام رمزي عتيق ونمطي للغة، أو على العكس من ذلك، ضمن صفاء ذهني أستطاع بفضله اقتلاع نبتة صافية وليست نبتة إثارة من اللغة. بل وأنها وسيلة ضعيفة حتى. من المهم دائماً مقارنة المازوخية masochisme بالكافكاوية kafkaïens، نظراً لأختلافهما عن بعضهما، ونظراً لتقاطع اسمهما أيضاً، ولقاء مشروعيهما المتعاقبين].مكتبة سُر مَن قرأ

ما هو ذلك السفاح-الشيزو، ضمن صياغته المُركبة؟ أنه يتناقض بطرق مختلفة مع السفاح الأوديبي العصابي. فهذا الأخير يتشكل، أو يتوهم تشكله، أو يجري تأويله باعتباره سفاح مع الأم، التي هي مناطقية، وترسيم حدود. أمّا السفاح-الشيزو، فيجري مع الأخت، التي هي ليست بديلاً عن الأم، لكنها على الجانب الآخر من صراع الطبقات، إلى جانب الخادمات والعاهرات، سفاح هدَّ الحدود. يستجيب السفاح الأوديبي لقانون البرانويا المُتعالي الذي يحرمه، ويتجاوز هو بالذات ذلك القانون، مباشرة إذا ما شاء الفرد، أو رمزياً لأنه ليس هناك ما هو أفضل منه: أب معتوه (كرونوس Kronos أشرف أب، يقول كافكا)؛ وأم مُستهترة؛ أخت عصابية، قبل أن تتحول بدورها إلى مريضة بالبرانويا، ومن ثم يبدأ كله ثانية في حلقة العائلة-الزوجية -ذلك لأنه ليس هناك من تأثير حقيقي للخروقات، فما هي إلاّ وسيلة لإعادة الإنتاج. على العكس من هذا، يستجيب

السفاح-الشيزو لقانون-الإنشطار الماثل، ويُشكل خط هروب بدلاً من إعادة الإنتاج الحلقية، تَقدم وليس خرق (المشاكل مع الأخت أفضل من المشاكل مع الأم، ذلك ما يعرفه مرضى الشيزوفرنيا). يرتبط السفاح الاوديبي بالصور الفوتغرافية، بالبروتريهات، وذكريات الطفولة، طفولة مزيفة لا وجود لها، لكنها تسقط الرغبة في فخ التمثل، وتقطعها عن كلّ روابطها الأخرى، وبالتالي تسقطها فوق الأم لكي تجعلها أكثر خطورة أو أكثر طفولية، عن طريق الاقناع، ولكي تُثقل كاهلها بكل المحرمات الأخرى، وتمنعها من التعرف على نفسها ضمن الحقل الإجتماعي السياسي. فيما يرتبط السفاح-الشيزو، على العكس من هذا، بالصوت، بالطريقة التي ينسل بها الصوت، ومن ثم تنفذ عبره كتل الطفولة الخالية من الذكريات، والتي تعيش كلها في الحاضر لكي تحفزه، تسرعه، ومضاعفة روابطه. سفاح-شيزو مع أكبر عدد ممكن من الروابط، استطالات ذات قيم مختلفة، وذلك من خلال الخادمات والعاهرات، مع ما فيها من الأماكن التي يحتلنها في السلاسل الإجتماعية -على نقيض من السفاح العصابي، المُحدد بإقصائه للروابط، بداله الوحيد، وأسقاط كل شيء فوق العائلة، وتحيّيدها إزاء كلّ الحقل الإجتماعي والسياسي. يظهرُ هذا التناقض بصورة أكبر في المسخ، ما بين السيدة ذات العنق المُغطى مثلما هي عليه في الصور الفوتغرافية كمادة للسفاح الأوديبي، والأخت ذات العنق

المكشوف والتي تلعب على الكمان، كمادة للسفاح-الشيزو (الإلتصاق بالصورة الفوتغرافية أو النط على الأخت)؟

نلاحظ الوظيفة الاتصالية لتلك النساء، من مطلع رواية القصر حيث تقوم "المرأة الشابة ذات العينين السوداويتين بغسل حرمات طفل في دلو" وهي تشير "بيدها المغطاة برغوة الصابون إلى الباب المفتوح للغرفة المجاورة" (ذات المرح في الفصل الأول من رواية القصر). أنها وظيفة تعددية. ذلك لأنها توسم مطلع سلسلة لقطعة ينتمين لها؛ ويمهرن خاتمتها، أمّا لأن "ك" يتخلى عنهن، أو يتخلين عنه، لأنه يمرَّ في مكان آخر، دون علمه. أنهن يتحركن إذاً كعلامة يقترب منها أو يبتعدُ عنها المرء. لكن، بشكل خاص، كلّ واحدة منهن تُعجل من سلسلتها، أي حصتها من القصر أو المحاكمة، وذلك بجعلها إيروسية؛ ولا تشرع القطعة الثانية ولا تنتهي أو تتسارع إلاّ بحركة تقوم بها امرأة أخرى. كقوى لهد الحدود، ومع ذلك يتمتعن بأقليم خاص، لا يلاحقن المرء خارج عنه. لهذا ينبغي تحاشي تأويلين خاطئين عنهن: التأويل الأول، على طريقة ماكس برود Max Brod، الذي يُفسر خاصيتهن الشهوانية باعتبارها علامة واضحة على الإيمان المتناقض، من نوع تضحية إبراهيم sacrifice d'Abraham؛ والتأويل الآخر، الذي اعاد تناوله فاجنباخ Wagenbach، والذي يقر بالخاصية الشهوانية الحقيقية، ولكنه

يعتبرها عنصراً يُعيق "ك"، أو يجعله يبتعد عن القيام بمهمته[1]. إذا ما كان هناك موقف يُشابه موقف إبراهيم، فنحن نجده إذا ما أقتضى الأمر في موقف العم الذي يتعجل التضحية بـ "ك". لا شك أنّ موقفاً كهذا يغدو أكثر وضوحاً في رواية القصر، حيث تقوم فريدا مباشرة بنفس التضحية، حينما توجه اللوم إلى "ك" على عدم "أخلاصه" son infidélité " . بيد أنّ عدم الاخلاص هذا يكمن في نقطة أنّ "ك" قد مرَّ سلفاً بقطعة أخرى، القطعة الموسومة من قبل أولغا، التي تُعجل فريدا حدوثها، في ذات الوقت التي تعجل فيه نهاية علاقتها هي. لا تلعب النساء الشهوانيات إذاً دور العازل أو المعيق لا في رواية القصر ولا في المحاكمة: أنهن يسارعن بهدّ حدود "ك"، في ذات الوقت الذي يعملن فيه على توسيع القاطع الذي تترك كلّ واحدة منهن وصمتها عليه chacune marque بطريقتها ("رائحة الفلفل الأسود" عند ليني Leni، "رائحة بيت أولغا: بقايا الصيرورات-الحيوانية).

غير أننا لن نفهم السفاح-شيزو ما لم يُضاف إليه عنصر آخر، نوع من التمازج المثلي. هنا أيضاً، وعلى عكس المثلية الأوديبية homosexualité oedipienne، ستكون مثلية الزوج، الأخوان أو البيروقراطيون. نجد العلامة الدالة على هذه المثلية في الملابس الملتصقة بالجسد التي يحبها كافكا: أرثور وجيرمي

1- أنظر ماكس برود، مقدمة ملحقة لرواية «القصر»؛ وفاجنباخ، «كافكا بقلمه»، ص 102-103.

Arthur et Jérémie، الزوج الذي نصادفه في رواية القصر واللذان يؤطران عشق "ك" وفريدا، ويتقدمان بسرعة "يرتديان ملابس ملتصقة بجسديهما"؛ وكذلك الخدم من الدرجات الواطئة الذين ليس لديهم زي موحد، وإنما "ثياب تلتصق بشدة بأجسادهم من تلك التي لا يتحمل فلاح أو عامل لبسها"؛ كذلك تمر رغبة بارنابا Barnabé عبر هذه الرغبة القوية في امتلاك لباساً يلتصق بجسده، تخيطه له أخته أولغا Olga. وفي مطلع رواية المحاكمة، كان الشرطيان اللذان أحاطا بالصورة الفوتغرافية للآنسة برنشتر "يلبسان رداءً أسودً ملتصقاً بجسديهما، ويحيطان خصريهما بحزام وكل أنواع الطيات، الجيوب والتجعيدات والأزرار التي تعطي ذلك الرداء مظهراً خاصاً عملياً، مع أن المرء لا يفهم بالرغم من ذلك ما الذي يمكن لكل ذلك تأديته من خدمة". وسيُجلد لاحقاً هذين الشرطيين من قبل الجلاد، الذي "يرتدي نوعاً من الطاقم الجلدي المعتم والمكشوف تماماً très décolletée يسمح لذراعيه أن تكونا عاريتين". تلك هي، حتى اليوم، ملابس الـ S.M. الأمريكية، المصنوعة من الجلد أو المطاط، مع طياتها، تجعيدها وأنابيبها، الخ... لكن يبدو أنّ البيروقراطيين الزوجين أو الشقيقين لا وظيفة لهما سوى أنّ يكونا علامات على المثلية. للاختلاط المثلي غاية أخرى لم تقم تلك العلامات إلاّ بأعدادها. في ذكريات من سكة حديد كالدا Kalda،

تظهرُ مثلية الراوي بوضوح مع المفتش ("إنسللنا سوية فوق سرير المعسكر متعانقين بحيث لم نفك تشابكنا إلاّ بعد عشرة ساعات أحياناً". غير أنّ هذه العلاقة لا تعثر على مرامها الأخير إلاّ عندما يتم إستبدال المفتش بالفنان. هناك مقاطع من رواية المحاكمة حول توترلي حذفها كافكا، بسبب من وضوحها: "جلس "ك" على ركبتيه أمامه (...)، وأخذ بمداعبة وجنتيه"، ثم سحب توترلي "ك" مُحلقاً بخفة، وكأنه "خاطف على الموج الكهربائي، وكذلك داخل أسرار المحكمة؛ وتغيير اتجاه الضوء، الذي جاء من الأمام وكأنه "شلالات باهرة"[1]. والأمر ذاته يجري في قصة "حلم"، إذ يصل الفنان إلى تخليص نفسه من البروقراطيين المرافقين لطقوس الدفن، مُنبثقاً من الأدغال، "راسماً أشكالاً في الهواء"، وداخلاً في علاقة تمازج ضمنية مع "ك".

يقوم الفنان هو أيضاً بوظيفة متميزة إذاً. كذلك ترتبط العلاقة المثلية للفنان بعلاقة السفاح مع النساء الشابات والأخوات (تلك هي سلسلة الفتيات المُنحرفات اللواتي يراقبن ويسمعن كلّ شيء في بيت توترلي، ويشرعن بالصراخ ما أن يخلعُ "ك" سترته: "لقد

1- واحد من انماط الفنان، أو تيتورلي Titorelli يمكن أن يكون أوسكار بولاك Oscar Pollak، أحد أصدقاء كافكا الغامضين في فتوته. لا ريب أنّ كافكا كان يحمل إزائه حباً كبيراً؛ لكن بولاك سرعان ما نزع نفسه، وتوفى في عام 1915. لم يكن رساماً، لكنه مُتخصص في عصر الباروك الإيطالي. وكان يتمتع بكثير من المواهب الملحوظة في العديد من الميادين التي أثرت دون شك بكافكا: المعمار، رسم خرائط المدن cartographie، والكتب الرسمية والتجارية القديمة؛ أنظر ماكس برود، «فرانز كافكا»، ص 94-103.

نزعَ سلفاً سترته"! لكنها ليست أبداً ذات العلاقة. بل ينبغي علينا تمييز ثلاثه عناصر نشطة:

1) السلاسل العادية، التي تتناظر كلّ واحدة منهن مع قطعة بعينها في الماكنة، والتي تتشكل عبر الأزواج البيروقراطية التكاثرية، بعلامات تدل على المثلية (على سبيل المثال سلسلة الحمالين، سلسلة الخدم، وسلسلة الموظفين؛ أنظر إلى تكاثر أزواج "كلام" Klamm، في رواية القصر)؛

2) السلسلة المُتميزة للفتيات، التي توازي كل واحدة منهن مع نقطة متميزة هي أيضاً ضمن السلسلة العادية، أمّا في لحظة أنفتاح القطعة، أو في خاتمتها، أو في كسرٍ داخلي، والمترافقة دائماً مع مضاعفة القيمة والرابط، أي ممر يعجلُ الوصول إلى قطعة أخرى (تلك هي وظيفة الشهوانية أو السفاح-شيزو؛

3) السلسلة المُتفردة للفنان، مع مثليتها المكشوفة، وقوتها المتواصلة التي تكتسح كلّ القطع وتنقل جميع الروابط: فيما كانت الفتيات يتكفلن او يمدن يد "العون" لـ "ك" ويهدن حدوده، وذلك بجعله ينسل من قطعة إلى أخرى، وفي ما كان نور المحل يأتي دائماً من الخلف، من شمعة أو سراج، يضمن الفنان خط الهروب المُحلقِ والمتواصل، يقدم النور من الأمام وكأنه شلال. وفيها تكون النساء

الشابات في النقاط الرئيسية من الواصل بين قطع الماكنة، يقوم الفنان بجمع كلّ تلك النفاط وينشرها في ماكنته الخاصة التي تغطي حقل المحايثة وتتجاوزه حتى. تبدو نقاط الوصل ما بين السلاسل والمقاطع، وكذلك النقاط المُتميزة والنقاط المتفردة، وكأنها تُشكل، بمعنى ما، **انطباعات إستيطيقية** ***impressions esthétiques***: أنها في الغالب خواص حسية، كالعطور، الأنوار، الأصوات، أو الأشكال الحرة للمخيلة، عناصر حلم وكابوس. وهي مرتبطة بالصدفة Hasard. على سبيل المثال، في مقطع "البديل" Substitut، تتدخل ثلاث نقاط وصل: بورتريت الملك، طرف الجملة التي يُفترض أنّ الفوضوي نطق بها ("ها! أنتَ، في العال، يا حقير"! وكذلك الأغنية الشعبية ("كلما بقيت الشمعة متوقدة"...). أنها تتدخل تلقائياً، ما دامت أنها تُحدد التفرعات، وتجعل السلاسل تتكاثر، كما يلاحظ البديل بأنها قادرة على مركبات لا حصر لها ومتعددة القيم، مُشَكلةً بهذا مقاطع قريبة أو بعيدة نوعاً ما[1]. وبالرغم من ذلك، سيكون خطأ كبيراً إذا ما أرجعنا نقاط الوصل إلى الانطباعات الإستيطيقية العالقة بها. **كل جهد**

1- «البديل» Le Substitut: «عن الطريقة التي ترتبط بها علامة التعجب والأغنية، كان لكل واحد من الشهود رأيه المختلف تماما تقريباً عن الآخر، إلى حد أدعى به الواشي نفسه بأن هذا لم يكن المتهم نفسه لكن واحداً آخر كان يغني» (الدفاتر، الأعمال الكاملة، منشورات حلقة الكتب الثمينة، ص 330).

كافكا يجري في الاتجاه المعاكس *Tout l'effort de Kafka va même dans le sens contraire*. تلك هي صيغته المضادة للغنائية، وضديته الإستطيقية: "طعن العالم" "empoigner le monde " بدلاً من استخراج انطباعات منه، كما ينبغي العمل داخل المواد، الأشخاص والأحداث، في الواقع، وليس في الانطباعات. قتل المجاز Tuer la métaphore. فالانطباعات الإستيطيقية، الاحاسيس والمخيلات، ما زالت قائمة بحد ذاتها في مقالات كافكا الأولى، حيث كانت مدرسة براغ ما تزال تمارس تأثيراً بعينه عليه. لكن كلّ تطور كافكا يكمن في مسحه، لصالح صفاء ذهني، ما هو فوق واقعي hyper-réalisme، ولصالح مكائنية لا تمر عبر ذلك التأثير. لهذا تم بصورة منتظمة إستبدال كل الانبطاعات الذاتية بنقاط تواصل تتحرك موضوعياً باعتبارها علامات تجزئة، وكذلك كنقاط متميزة أو متفردة ضمن معمار السلاسل. وإذا ما تحدث أحدهم هنا عن قذف للفنطازمات projection de fantasmes سيكون قلبه للمعنى مزدوجاً. تتطابق هذه النقاط مع الشخوص الأنثوية أو شخوص الفنانين، لكن كلّ تلك الشخوص غير موجودة إلاّ كونها أجزاء ودواليب محددة موضوعياً ضمن ماكنة العدالة. ذلك لأن البديل يعرف بأنّ هذه العناصر الثلاثة لا يمكنها العثور على علاقتها، ولا تحقيق

التباس هذه العلاقة، وتعددية قيمة العلاقة إلاّ عبر المحاكمة التي يواصل الفرد الشاذ تعلمه منها. أنه الفنان الحقيقي. كذلك فإن المحاكمة، أو كما أسماها كلايست Kleist برنامج الحياة، هي بمثابة نظام، منهج، وليس فنطازم أبداً. وحتى توترلي، ضمن تفرد موقفه، ما زال يشكل جزءً من حقل العدالة[1]. ليس للفنان أية علاقة مع الإستطيقي، والماكنة الفنان، ماكنة التعبير، لا صلة لها بالانطباعات الإستطيقية. بل وحتى أكثر من ذلك، أي بالقدر الذي تظل فيه بقايا الانطباعات في الموصلات النسائية أو الفنية، يكون الفنان ذاته... ما هو إلاّ حلم. لذلك ينبغي تحديد صيغة الماكنة الفنان أو ماكنة التعبير بطريقة مختلفة تماماً، ليس بمعزل عن كل قصدية استيطيقية وحسب، وإنما أيضاً فيما وراء الشخوص النسائية والفنية التي تتدخل موضوعياً في السلاسل أو في نهايتها.

في الحقيقة، تحصل تلك الشخوص الموصلة، بما فيها تعقيباتها عن الرغبة، السفاح والمثلية، على موقعها الموضوعي من ماكنة التعبير وليس العكس: أنها مضامين تسحبها ماكنة التعبير وليس العكس. لا أحد مثل كافكا قد عَرفَ الفن أو التعبير دون الرجوع أبداً إلى أي شيء إستطيقي. إذا ما كنا نبحث عن تقليص طبيعة هذه الماكنة الفنية وفقاً لكافكا، علينا القول: أنها ماكنة عزباء **machine célibataire**،

1- توترلي «يحول بشكل كبير المحامي إلى مادة لتضييع الوقت».

وعن هذا الطريق هي أكثر تواصلاً مع الحقل الإجتماعي متعددة الموصلات[1]. تحديد مكائني définition machinque، وليس تحديداً إستيطيقياً. أن العزوبية هي حالة رغبة أكثر اتساعاً وقوة من رغبة السفاح أو رغبة المثلية. لا شك أنّ لديها مُزعجاتها، حالات ضعفها، وكذلك قواها المنحطة: الإنحطاط البيروقراطي، طريقة اللف والدوران، الخوف، والإغواء الأوديبي للخروج من عزلة الناسك ("لا يستطيع العيش إلاّ كناسك أو متطفل"، إغواء- فليز)، والإسوء من ذلك رغبة الأنتحار الخلاص ("تنحدر رغبته عن الأنتحار، ولا أسنان له إلاّ من أجل لحمه هو ولا لحم إلاّ من أجل أسنانه الخاصة"). لكنه نتاج قوى، حتى عبر سقوطاته (ليس للأعزب سوى اللحظة). أنه مهدود الحدود، ولا "مركز" لديه، ولا"جهاز معقد للملكيات": "لا أرض عنده سوى تلك التي تقف من فوقها قدميه، ولا نقطة يستندُ عليها سوى يديه، أي أقل من مربع البهلوان في مسرح المنوعات، الذي يمدون من أجله شبكة قفز من أسفل". والسفرات التي يقوم بها ليست كسفرات البرجوازي في باخرة "كل ما يحيطه به له آثاراً كبيرة"، مراقبته بحرية للموج، فيما تكون سفرة-

---

1- يستخدم ميشيل كوراجس Michel Carrouges تعبير «المكائن العزباء» Machines célibataires لكي يشير إلى نوع من المكائن الفنطازية التي يصفها الأدب: من بينها، ماكنة «مستعمرة العقاب». ومع ذلك، لا يمكننا السير ورائه في تأويله لمكائن كافكا (وبشكل خاص باعتبارها «القانون» « la loi » --الأقتباسات الآتية مأخوذة عن مشروع قصة لكافكا، تتعلق بموضوعة العزوبية، أنظر اليوميات، ص 8-14.

الشيزو "على أطراف عدد من الأخشاب المتصادمة مع بعضها وتغرق الواحدة منهن الأخرى بالتناوب". أنّ سفرته هي بمثابة خط هروب، كسفرة "دوارة الهواء في الجبل". مما لا شك فيه أنّ هذه السفرة تجري في نفس المكان، كقوة خالصة ("انبطحَ كما ينبطح الأطفال هنا، وهناك من فوق ثلج الشتاء، لكي يموت في البرد"). حتى وإنّ كان في نفس المكان، الهروب هو ليس الهروب من العالم، أو احتماء المرء في برج، ضمن الفنطازم أو الانطباع: يمكن للهروب أن يكون "الشيء الوحيد الذي يسندُ طرف أقدامه، كما "**يمكن" لطرف قدمه أن يكون** " وحده **هو الذي يسنده في العالم**". لا شيء أقل إستطيقية من الأعزب في حقارة وضعه، لكن لا أحد فنان أكثر منه. أنه لا يهرب من العالم، وإنما يطعنه، ويجعله يهرب، من فوق خط فني ومتواصل: "ليس لدي نزهات أقوم بها، وقد قيل بأنّ ذلك كافياً بحد ذاته؛ بالمقابل، لا يوجد في العالم بعد مكاناً يمكنني أن أمارس فيه نزهاتي". بلا عائلة أو زوجية، يكون الأعزب إجتماعياً بصورة أكبر، إجتماعي-خطر social-dangereux، إجتماعي-خائن social-traître، وجمعي وحده ("نحن خارج القانون، لا أحد يعرف هذا ومع ذلك الكل يعاملنا على هذا الأساس". يكمن سر العزوبية في: إنتاجه للكميات القوية، والأكثر انحطاطاً "كالرسائل القذرة الصغيرة"، وأكثرها رقياً كالعمل اللامحدود، ذلك هو إنتاج الكميات المتوترة، التي يولدها مباشرة في

الجسد الإجتماعي، في الحقل الإجتماعي ذاته. نفس وذات المحاكمة. أنّ أعلى درجات الرغبة تكمن في الرغبة، أي أنّ يكون المرء وحيداً، ومرتبطاً بكل مكائن الرغبة. فالماكنة تكون أكثر إجتماعية وجمعية كلّ ما كانت معزولة، عزباء، وبرسمها لخط الهروب، تكون ضرورية وحدها لجماعة لم تعط بعد شروطها ضمن الواقع الآني: ذلك هو التحديد الموضوعي لماكنة التعبير، كما لاحظنا ذلك سابقاً، وتحيل إلى الحالة الواقعية لأدب أقلي حيث لن يبقى هناك "شأن فردي". أنتاج كميات متوترة في الجسد الإجتماعي، تكاثر وتسريع حركة السلاسل، وترابط متعدد القيم والمجاميع التي يُقحمها الوكيل الأعزب، وليس هناك من تحديد آخر.

الفصل الثامن

كتل، سلاسل، قوى

يبدو أنّ كل ما قلناه عن المجاور والمتواصل لدى كافكا يُناقضه، أوفي كلّ الحالات يضعفه، دور وأهمية الكتل اللامتواصلة blocs discontinus. أنّ موضوعة الكتل دائمة الحضور عند كافكا، كما تبدو موسومة بلاتواصلية لا يمكن التغلب عليها. طالما تمّ الحديث عن الكتابة المُقطعةِ لكافكا، وعن نمط تعبيره من خلال الشذرات. فرواية "سور الصين" هي بالدقة شكل المتواصل الذي يتوازى مع ذلك التعبير: بالكاد أنهوا العمل في أحد الكتل، حتى جري بعث العمال إلى مكان آخر لكي يبنوا فيه كتلة أخرى، مخلفين بهذا العديد من الثغرات التي ربما لم تُكمل في يوم ما. هل يمكننا القول بأنّ هذه اللاتواصلية تُشكل خاصية القصص؟ هناك علة أعمق. تَفرض هذه اللاتواصلية نفسها على كافكا كلما جرى تصور ماكنة شفافة، تجريدية ومُتحجرة. بهذا المعنى يقف اللامتناهي l'infini، المحدود واللامتواصل على نفس الجهة. في كل مرة تقدم السلطة نفسها باعتبارها سلطة ترانسندنتالية، أو كقانون بارانويا للطاغية، تفرضُ تقسيماً متقطع للمراحل، مع توقفات بين الاثنين، وتوزيع غير متواصل للكتل، مع فراغ بين الاثنين. في الحقيقة، ليس بمقدور القانون الترنسندنتالي التحكم إلاّ بأجزاء تدور عن بعد من حوله، وبعيدة عن بعضها البعض أيضاً. أنه معمار فلكي construction astronomique. تلك هي صيغة الخلاص الظاهري في المحاكمة.

وما تقوم قصة سور الصين بتوضيحه: أنّ نمط المتشظي للجدار كان وفقاً لرغبة المجلس الإستشاري للرؤساء؛ كما تحيل الشظايا إلى قانون مُتعالي إمبريالي لوحدة مُتخفية بحيث كان البعض يفكر بأن السور المُتقطع يعثرُ على غايته الأخيرة في بناء برج Tour ("أولاً الجدار، ثم البرج").

لا يتخلى كافكا عن مبدأ الكتل المُتقطعة أو الشظايا المتباعدة هذا، الذي يدور منْ حول قانون مُتعالي مجهول. لماذا عليه التخلي عنه، ما دام ذلك يُشكل حالة العالم، حتى وإنّ كانت ظاهرية (وما هو علم الفلك)؟ وما دام أنه فاعل ضمن عمله. لكن يجب علينا ربطه بمعماريات ذات طبيعة أخرى، تستجيب لكشوفات الروايات، وحينما يلاحظ "ك" بشكل أفضل تدريجياً بأن القانون الترنسندنتالي الإمبريالي يُحيل إلى عدالة ماثلة، وإلى وحدة نظامية مُحايثة للعدالة. يخلي قانون البرانويا مكانه لقانون-شيز une loi-schize؛ كما يخلي الخلاص الظاهري مكانه للمماطلة اللامحدودة؛ حينئذ يخلي تعالي الواجب من فوق الحقل الإجتماعي لمحايثة الرغبة الرحالة une immanence nomade عبر الحقل برمته. ذلك ما تم قوله في سور الصين، دون أن يجري تطويره: هناك الرحالة الذين يقدمون قانون آخر، بوحدة نظامية أخرى، تكنس كل ما يقف في طريقها،

من الحدود وحتى العاصمة، والإمبراطور وحراسه وراء النافذة أو خلف السياج المُشبك. آنئذ، لا يعمل كافكا وفقاً لمعادلة اللامتناهي-المحدود-والمنقطع par infini-limité-discontinu، وإنما عبر المُنتهي-المجاور-المواصل-اللامحدود par fini-contigu-continu-illimité. (كانت المواصلة تبدو له دائماً شرطاً للكتابة، ليس كتابة الروايات وحسب، وإنما حتى القصص كقصة "نطق الحكم". وما هو غير مُكتمل inachevé لم يعد الشذرة، ولكن اللامحدود)[1].

ما الذي يحدث من جانب المتواصل؟ لا يترك كافكا الكتل. لكننا سنقول بأنّ تلك الكتل، بدلاً من أن تتوزع على حلقة لا يُرسم فيها إلاّ بعض الأقواس المُتقطعة، تميل نحو الدهليز أو الرواق: حينها يُشكل كل واحد منها مقطعاً بعيداً نوعاً ما على ذات الخط المستقيم اللامحدود. بيد أنّ هذا لم يُحدث بعد تغييراً كافياً. ينبغي على الكتل نفسها، ما دامت أنها مصرة، التغيير على الأقل من ناحية الشكل، وذلك بالمرور من وجهة نظر إلى أخرى. وفي الواقع، إذا كان من الصحيح القول بأن لكل كتلة-مقطع bloc-segment فتحتها

1- موريس بلانشو Maurice Blanchot، الذي حللّ بطريقة جيدة تماماً الكتابة المُتشظية، والتي يمكنها أن تشير بشكل خاص إلى المحتوى لدى كفافكا (بالرغم من أنه يحللها بطريقة سلبية ويعتبرها «عوز» « manque »). أنظر نص «الصداقة»، منشورات غاليمار، ص 316-319.

أو باباً من فوق خط الرواق، وبعيد بشكل عام عن فتحة أو باب الكتلة التي تعقبها، أي أنّ كلّ الكتل لها أبوابٍ خلفية مجاورة لها. تلك هي الطبوغرافيا الأكثر غرابة لدى كافكا، والتي هي ليست طبوغرافيا "ذهنية" "mentale": نقطتان متعارضتان قطرياً تنتصبان فجأة لكي تتصل بها. نعثر على هذا الموقف بصورة دائمة في رواية المحاكمة، فحين يفتح "ك" باب غرفة ضيقة قريبة تماماً من مكتبه في المصرف، يجد نفسه في موقع المحكمة حيث تجري مُعاقبة المفوظين؛ وحينما يذهب لرؤية توترلي في "دوار يتعارض قطرياً مع موقع المحكمة"، يلاحظ بأن الباب الواقع في عمق غرفة الرسام يؤدي بالدقة إلى نفس مواقع العدالة. والأمر ذاته نجده في رواية أمريكا ورواية القصر. كتلتان على خط متواصل لامحدود، ولهما أبواباً مُتباعدة عن بعضها، ومع ذلك لديهما أبواباً خلفية متجاورة تجعلهما يتجاوران. وبالرغم من ذلك، نحن نبسط الأمور: يمكن ترميز الرواق بحيث تصبح الأشياء أكثر إثارة. بعد ذلك، يخفي خط الرواق، الخط المستقيم اللامحدود، على مُفاجأت أخرى، لأنه يمكن إيصاله، ضمن مقياس معين، بمبدأ الحلقة المقطوعة والبرج (كما هي عليه شقة رواية أمريكا، أو في رواية القصر الذي يشتمل على برج ومجموعة من البيوت الصغيرة المتلاصقة).

لنحاول بإقتضاب تصور هاتين الحالتين من المعمار:

حالة 1	حالة 2
مرئية من فوق أو تحت	مرئية من الواجهة، أو الرواق
الدرج	السقف الواطىء
ممتدة أو عكس ممتدة	زاوية كبيرة وعمق الحقل
انقطاع الكتل المقوسة	رواق لامحدود ماثل
نموذج فلكي	نموذج أرضي أو تحت أرضي
بعد وقرب	بعد وتجاور

ملاحظة 1: علينا الإصرار في آن معاً على الأختلاف الواقعي لهاتين الحالتين من المعمار، وتداخلهما الممكن معاً. أنهما مُتباعدتان لأنهما تتناظران مع نوعين مختلفين من البيروقراطية، القديمة والحديثة، البيروقراطية الصينية الشائخة الإمبريالية للطاغية، والبيروقراطية الجديدة الرأسمالية أو الأشتراكية. وتتداخلان لأن البيروقراطية الجديدة لا تمييز جيداً أشكالها: ليس لأن العديد من الناس ما زالوا "يؤمنون" " croient " بالبروقراطية العتيقة وحسب (فكرة الإيمان لدى كافكا)، وإنما لأن هذه الأخيرة ليست قناعاً للجديدة. تلد البيروقراطية الحداثوية، بطبيعة الحال، ضمن أشكال بائدة، تعيد تفعيلها وتغييرها، وذلك بإعطائها وظيفة آنية

تماماً. لهذا تتمتع حالتي المعمار بنفس الوجود المشترك الجوهري، والذي يصفه كافكا في كل نصوصه: تعمل الحالتان الواحدة داخل الأخرى، وفي العالم المعاصر. طبقات المرتبية السماوية، وتجاور المكاتب ما تحت أرضية تقريباً. ويكون كافكا شخصياً بمثابة قنطرة بين هاتين البيروقراطيتين: شركة الضمانات، ثم الضمانات الإجتماعية حيث كان يعملُ كمختص بالأمور الرأسمالية المُتقدمة، لكنها ما تزال ذات بنية عتيقة، أو تجاوزتها سلفاً الرأسمالية الشائخة والبيروقراطية العتيقة. وبصورة عامة، من الصعب التفكير بأن كافكا، الذي كان يقظاً تماماً حيال ثورة 17، لم يكن قد سمعَ كلاماً، في نهاية حياته، عن مشاريع الطليعة والبناء الروسي. فمشروع تاتلن Tatlin من أجل الأممية الثالثة يرجع إلى عام 1920: برج حلزوني بأربعة غرف دوّارة، يدور على إيقاعات مختلفة وفقاً للنموذج الفلكي (المُشرع، المُنفذ، الخ...). أو مشروع ماهولي ناجي Moholy-Nagy، الهنغاري، في عام 1922: تحول الناس إلى "جزء من وظيفة البرج"، الذي يشتمل على شارع خارجي مع حاجز، وحلزون داخلي بلا حراسة، وما يُطلق عليه اسم "درب الملحدين"، مصعدٌ ومكنسةٌ كبيرة. طليعة بارانوية. يبدو أن النفعية fonctionalisme الأكثر حداثة والعفوية نوعاً ما قد فَعلَتْ الأشكال الأكثر قدماً أو الخرافية. هنا أيضاً، ثمة

من اقتحام مُتزامن لبروقراطيتين، بيروقراطية الماضي وبيروقراطية المستقبل (حيث نجد أنفسنا اليوم). إذا أخذنا بنظر الأعتبار هذا الخليط، يمكننا التمييز ما بين **الإنماط العتيقة ذات الوظيفة الآنية** *archaïsmes à fonction actuelle* **والتكوينات الجديدة** *néo-formatons*. يبدو لنا أنّ كافكا كان أول من شعر بهذه المشكلة التاريخية، أو على الأقل مثل البعض من معاصريه الأكثر "التزاماً" كالبنائيين constructivistes والمستقبليين futuristes. على سبيل المثال، أبدع كاهلنوف Khlenikov لغتين بحيث يتساءل المرء بأية وسيلة يمكنهما الأرتباط ببعضهما، وضمن أي معيار تتمايز الواحدة منهن عن الأخرى: "اللغة الكوكبية"، الفلكية، اللوغارتمية، لغة المنطق المحض والتقعيد الراقي؛ ولغة "الزاووم" " zaoum "، تحت أرضية تتعامل مع مادة خالصة لا دلالة لها، توترية، صوتية، وقريبة. وكأننا نجد هنا أسلوبين غريبين في بيروقراطيتهما، كلّ واحد منهما مدفوعاً إلى حد توتره الأقصى، أي وفقاً لخط هروبه. بوسائل أخرى، تُطرح ذات المشكلة لدى كافكا، تتعلق بالنسبة له هو أيضاً باللغة، بالمعمار، بالبيروقراطية، وبخطوط الهروب.

ملاحظة 2: إلى أية نقطة تختلط فيه الحالتين، لتبيان ذلك لا بدّ من أخذ مثال رواية القصر بالتفصيل. ينطوي القصر ذاته على العديد

من البنى الموازية للحالة الأولى (الأرتفاع، البرج، والمراتبية). لكن دائماً ما يتم تصليح تلك البنى، أو تتعطل لصالح الحالة الثانية (تسلسل ومجاورة المكاتب على حدود مُتحركة). وبشكل خاص، يجعل فندق السادة الحالة الثانية هي منْ يتغلب، بروا قها الطويل، وغرفها المُتلاصقة، وصالاتها التي يعمل فيها الموظفون وهم ممددون في السرير.

ملاحظة 3: كلّ ذلك يُفسر لقاء أورسون وولز Orson Welles بكافكا. تتمتع السينما بعلاقة بالمعمار أعمق من علاقتها بالمسرح (فرتز لانغ Fritz Lang معماري). بيد أنّ أورسن ووليز يدعُ دائماً نموذجين معماريين يتعايشان ويستخدمهما بوعي تام. النموذج 1 هو نموذج الرقي والإنحطاط، عتيق لكنه يؤدي وظيفة آنية، الصعود والنزول على سلالم لا نهاية لها، مغمورة وضد مغمورة. النموذج 2 هو نموذج الزوايا الكبيرة وأعماق الحقل، رواقات لامحددة، أفقية ومتجاورة. يختار فيلم "المواطن كين" وكذلك فيلم "روعة أمبيرسون" النموذج الأول، وفيلم "سيدة شنغهاي" الثاني. أمّا في فيلم "الرجل الثالث" Le Troisième Homme، وإن لم يوقعه وولز باسمه، فيجمع بين نمطي المعمار في مزيج مُدهش، كنا قد تحدثنا عنه: السلالم البالية، العجلة الكبيرة في السماء؛ وكذلك المجاري-الجذمور égouts-rhizome

الموضوعة بالكاد تحت الأرض، مع الأنابيب المتجاورة. هناك حلزون البارانويا دائماً، اللامنتهي، وخط الشيزو اللامحدود. كما يُركب هذا الفيلم المأخوذ عن رواية المحاكمة بصورة أفضل الحركتين؛ كالمشهد الذي يظهر فيه توترلي، الفتيات، والرواق الطويل الخشبي والتجاورات المُفاجئة، خطوط الهروب كلها تكشف عن القرابة ما بين عبقرية وولز وكافكا.

ملاحظة 4: لماذا وضعنا **البعيد والمتجاور** *le lointain et le contigu* على نفس الجهة (الحالة 1)، وعلى الجهة الثانية **المفصول والقريب** *le distant et le proche* (الحالة 2)؟ لا يتعلق الأمر بالمفردات، إذ يمكننا اختيار غيرها، وإنما بتجربة وفكرة notion. في الشكل المعماري للسور والبرج، صحيح أنّ الكتل التي تصنع حلقة لا تني عن التقارب بعضها من الآخر: نجمعها على صورة أزواج couples، وصحيح أيضاً أنها وتبقى على مسافة من بعضها، ذلك لأن التصدعات brèches تظل قائمة بين الأزواج، التي لن تُغطى تماماً لاحقاً. وبحكم القانون الترنسندنتالي، يظل البرج اللامتناهي بعيداً بما لا نهاية له عن الكتل، ومع ذلك يظل دائماً قريباً ويبعث برسوله إلى كلّ واحدة منهن، مقترباً من واحدة ومُبتعداً عن الأخرى، وبالعكس. يرسلُ القانون اللامتناهي البعد أقانيم hypostases، ويبعث بأشعة لا

تني عن التقارب. تارة بعيدة، وتارة أخرى قريبة، تلك هي صيغة المراحل formule des périodes، أو مستويات مُتعاقبة للتبرئة الظاهرية. بعيدة وقريبة في آن معاً، تلك هي صيغة القانون الذي يُنظم المراحل والمستويات (ألاّ يقف الباروني العظيم دائماً على ظهورنا، ومع ذلك، يظل منسحباً عنا بمسافة لانهائية)؟ أن نص سور الصين، "رسالة إمبراطورية" يلخصُ جيداً ذلك الموقف: الإمبراطور قريبٌ من كل واحد منا، ويبعث لنا بشعاعه، وبالرغم من ذلك يظل الأكثر بعداً Tout-distant، ذلك لأن الرسول لن يصل أبداً، فهناك الكثير من الأوساط الذي ينبغي عليه اختراقها، والعديد من الأشياء التي تعيقه، وتلك الأشياء ذاتها بعيدة الواحدة عن الأخرى. وبالرغم من ذلك، هناك **البعيد** *lointain* **والمجاور** *et le contigu*، من الجهة الثانية. يتعارض البعيد مع القريب، والمجاور مع المنفصل. لكن أيضاً، في مجموعة من التجارب أو الأفكار، يتعارض البعيد مع المنفصل، كما يتعارض المجاور مع القريب. في الحقيقة، تبتعد للغاية المكاتب بعضها عن البعض الآخر، بحكم طول الرواق الذي يفصلها، لكنها تتجاور مع بعضها عبر الأبواب الخلفية التي تجمعها. أنّ النص الجوهري على هذا الصعيد هو الشذرة القصيرة تماماً التي يقول فيها كافكا أنّ القرية المجاورة هي في ذات الوقت بعيدة تماماً، بحيث يتوجب على المرء قضاء كلّ وجوده

من أجل الوصول إليها. مشكلة كافكوية: هل ينبغي "الإعتقاد" بأنّ هذا النص يقول ذات الشيء كالرسول الإمبريالي؟ إلا ينبغي بالأحرى القول عكس هذا؟ لأن ذلك القريب و المنفصل ينتميان إلى ذات المدى، العلو الذي يجتازه قطب حركة ترسم شكل حلقة حيث تنفصل نقطة ما وتقترب. بيد أنّ المجاور والبعيد يشكلان مدى آخر، الطول، الخط المستقيم، المستعرض لمسار الحركة، والذي يقرب بين المقاطع الأكثر تباعداً. ولقول الشيء بطريقة ملموسة، سنقول بأن الأم والأب، في قصة المسخ مثلاً، قريبان وبعيدان. أنهما تدفقات القانون. لكن الأخت ليست قريبة: أنها مجاورة، جارة وبعيدة. والبيروقراطية، "الأخرى"، متجاورة دائماً، ملاصقة وبعيدة.

يتوزع عمل المجموعتين المعماريتين على النحو التالي: من جانب هناك اللامُتناهي-المحدود-المُتقطع-القريب والبعيد؛ ومن الجانب الآخر، اللامحدود-المتواصل-المُنتهي-البعيد والقريب. والحال، ينطلق كافكا، سواء من هذا الجانب أو ذاك، عبر الكتل. تظهر دائماً "الكتل"، سواء كانت شيئاً أو مفردةً في "اليوميات"، تارة من أجل الإشارة إلى وحدات التعبير، وتارة أخرى من أجل الإشارة إلى وحدات المضمون، ولكي توسم مرة عيب ما، أو فضيلة ما une

vertu. الفضيلة هي "صنع كتلة من كلّ قواه"[1]. غير أنّ العيب يكمن في أنّ هناك أيضاً كتل مُزيفة أو نمطية. هكذا يصف كافكا المنهاج التركيبي لديكنز Dickens، المُعجب به والذي يأخذه كنموذج في رواية أمريكا. بيد أنّ اعجابه له حدود، تلك المُتعلقة ببناء الكتل لدى ديكنز: "توصيفات غليظة للشخوص، كتل حقيقية، مُتشكلة بصورة مصطنعة لكل شخصية، لن يتمكن ديكنز من دونها، ولو لمرة واحدة من الصعود بسرعة حتى ذروة قصته"[2]. كذلك نعتقد بأن الكتل، عبر كلّ عمل كافكا، تتغير طبيعتها ووظيفتها، وتتجه نحو استخدام أكثر صفاء ورهافة. بالمعنى الأول، هناك كتل تتوازى مع البناء المُتشظي لسور الصين: كتل مفصولة وموزعة على شكل أقواس حلقة مُتقطعة (كتل-أقواس *(blocs-arcs)*. وبالمعنى الثان، الكتل هي مقاطع مُحددةً تماماً، تصطف سلفاً على خط مستقيم لامحدد، لكن مع فواصل متنوعة: ذلك هو تركيب رواية أمريكا، من وجهة نظر التعبير والمضامين أيضاً، الشقة، الفندق، المسرح (كتل-مقاطع) *(blocs-segments)*. لكن رواية المحاكمة تمنحُ المنهج كمالاً جديداً: تجاور المكاتب. كذلك تصبح المقاطع من فوق خط لامحدود متجاورة، مهما كان بعدها الواحد حيال الآخر، كما أنها تفقد أبعادها الدقيقة، لصالح

1- ماكس برود، «فرانز كافكا»، ص 238 (يُعيد برود إنتاج «برنامج الحياة» لكافكا.

2- اليوميات\ان ص 503.

حواجز مُتحركة تغير أماكنها وتتدافع معها ضمن التقطيع المتواصل (كتل-سلاسل) *(blocs-séries)*. مما لا شك فيه أنّ رواية المحاكمة تحملُ هذا الكمال الطبوغرافي، أكثر مما تحمله رواية القصر. لكن بالمقابل، إذا ما كانت رواية القصر تسعى على تقدم آخر لنفسها، فذلك لأنها قد تقاطعت مع ما كان حلزوني بشكل مفرط في رواية المحاكمة، لكي تلقي ضوءً على الموجود سلفاً، ولكنه ما زال مُغطى بالأشكال المكانية: تتحول السلاسل إلى قوى، كما تكشف الرحلة عن نفسها باعتبارها قوة، والخارطة كخارطة قوى، والحواجز المُتحركة ذاتها تتحول إلى "عتبات" "Seuils" (كتل-قوى) *(blocs-intensités)*. على هذا النحو يتحرك الفصل الأول من رواية القصر، أي من عتبة إلى أخرى، من توترات ضعيفة نحو توترات قوية، وبالعكس، ضمن خرائطية cartographie والذي هو بلا شك ليس داخلياً أو ذاتياً، لكنه كف عن أنّ يكون حلزونياً قبل كل شيء. توتر ضعيف للرأس المنحني، توتر قوي للرأس المُنتصب ثانية، وللصوت الذي ينسل، أي مر من مشهد إلى آخر من خلال العُتبِ: حين تصبح اللغة قوية، تجعل المحتوى ينسل عبر هذه الخريطة الجديدة.

وذلك ما يتطلب وسيلة بعينها، باعتبارها منهاج للتعبير وطريقة للمضمون في آن معاً. لقد كانت هذه الوسيلة حاضرة سلفاً في رواية أمريكا وكذلك في رواية القصر. غير أنها تكشف عن نفسها الآن بقوة

خاصة، ومن ثم تمنحُ للكتل معناها الخامس والأخير، باعتبارها **كتل طفولة** *blocs enfance*. لم تكن ذاكرة كافكا جيدة دائماً؛ وهذا أفضل، ذلك لأن ذكرى الطفولة ذكرى أوديبية بالضرورة، تُحرم وتغلق الرغبة حيال صورة فوتغرافية، تُحني رأس الرغبة وتقطعه عن كلّ روابطه ("ذكريات، أليس كذلك؟ قلتُ له. بحد ذاتها، الذكرى كئيبة، وموضوعها كئيب أيضاً)![1]. فالذكرى تعمل على أقلمة الطفولة ثانية. غير أنّ كتلة الطفولة تعملُ بطريقة مختلفة تماماً: أنها الحياة الوحيدة الحقيقة للطفل؛ أنها هدَّ حدود؛ وتتحرك ضمن الزمن، مع الوقت، لكي تنشط الرغبة من جديد وتكاثر روابطها؛ أنها قوية، حتى في أقل درجات قوتها، ومتوجهة نحو الأعلى. فالسفاح مع الأخت، ومثلية الفنان هما بمثابة كتل الطفولة (كما تشهد على ذلك كتلة الفتيات لدى توتورلي). يحركُ الفصل الأول من رواية القصر كتلة طفولة بطريقة نموذجية، وذلك عندما يشرع "ك"، في اللحظة التي تكون فيها القوة في أقل درجاتها (خيبته أمام القصر)، باطلاق أو إعادة تفعيل المجموع العام، وذلك عبر دسه في برج القصر للجرس المهدود الحدود في قريته البدائية. لا شك أنّ الأطفال لا يعيشون بالطريقة التي تسعى فيه ذكرياتنا كأفراد بالغين إقناعنا به، ولا حتى بالطريقة التي يعتقدون بها أنهم يعيشون ذكرياتهم، المُعاصرة لأفعالهم.

1- اليوميات\ان ص 503.

تقول الذكرى "يا أبي"؟ يا "أمي"!، لكن كتلة الطفولة في مكان آخر، في ذرى القوة التي يركبها الطفل مع أخواته، رفاقه، واجباته ولعبه، وكل الشخوص اللاأبوية التي يهدُّ من فوقها حدود الأبوين، في كل مرة يتمكن فيها من ذلك. آه، الجنسية الطفولية، التي لا يقدم فرويد Freud قطعاً فكرة جيدة عنها. مما لا ريب فيه أنّ الطفل لا يكف عن إعادة ترسيم الحدود عبر والديه (الصورة الفوتغرافية)؛ ذلك لأنه بحاجة إلى قوى ضعيفة. لكنه في آن معاً، من خلال نشاطه وعواطفه، مهدود الحدود أكثر وهاداً للحدود أيضاً، اليتيم(Orphelin).[1] كما يُشكل كتلة هدّ الحدود، المتحركة مع الوقت، على الخط المستقيم للزمن، التي تأتي لكي تعيد نشاط الفرد البالغ أو بعث الحياة في دمية، وتزرقه بروابط حيّة.

لا تُشكل كتل الطفولة أنواعاً من الواقع وحسب، وإنما، كمنهج وتعليم، لا تكف عن التحرك عبر الزمان، وتُقحم في الفرد البالغ أو المُفترض بلوغه شيئاً من الطفل الحقيقي. والحال، يولد هذا التنقل لدى كافكا وفي عمله نمطاً خاصاً من **التكلف** *maniérisme*. لكنه ليس تكلفاً عبر رموز واستعارات مدرسة براغ. كما أنه ليس تكلف أولئك الذين "يصنعون" الطفل، أي الذين يحاكون ويتمثلون الطفل. أنه تكلف الصفاء، الخالي من

1- «وصف معركة» Description d'un combat.

الذكرى، حيث يتم أخذ الفرد البالغ ضمن كتلة الطفولة، مع بقائه بالغاً، كما الطفل الذي يمكن أخذه ضمن كتلة البالغ، مع بقائه طفلاً. أنه ليس تبادل مصطنع "للإدوار" " rôles "، أنه، هنا أيضاً، التجاور الأكثر التصاقاً بين قطعتين مُتباعدتين. مثلما رأينا ذلك في ما يتعلق بالصيرورة-حيوان تقريباً: صيرورة-طفل بالنسبة للبالغ المأخوذة من الفرد البالغ، وصيرورة-بالغ للطفل، مأخوذة من الطفل، اثنان متجاوران. تُقدم رواية القصر بصورة كبيرة مثل هذه المشاهد المُتكلفة بقوة: في الفصل الأول، الرجال الذي يسبحون ويدورون في الدلو، فيما يتطلع بهم الأطفال وهم يتلقون قذفهم بالمياه، وبالعكس أيضاً؛ في وقت لاحق، حينما كان الطفل الصغير هانس Hans، أبن السيدة ذات الرداء الأسود، "مُقاداً بجمهور من الأفكار الطفولية، طفولية كتلك الجدية التي طبعت كلّ أفعاله"، وبالغة كما بمقدور طفل أنّ يكون عليه (حينها نعثر على مشهد الدلو). لكن في رواية المحاكمة نجد مشهداً عظيماً على ذلك التكلف: حينما تتم مُعاقبة رجال الشرطة، يكون المقطع برمته قد تمت معالجته عبر كتلة الطفولة، وكل سطر فيه يكشف لنا بأن منْ يتم معاقبتهم هم أطفال يصرخون، بنصف جدية فقط. على هذا الصعيد، يبدو أن الأطفال، بالنسبة لكافكا، يذهبون أبعد مما تذهب إليه النساء: أنهم يُشكلون كتلة تتنقل وتهدّ الحدود

بقوة أكبر من قوة السلسلة الأنثوية، فهم مأخوذين ضمن تكلف أشد قوة أو ضمن وحدة نظامية أكثر مكائنيةً (تلك هي وضعية الفتيات الصغيرات في بيت توترلي؛ وفي قصة إغراء في قرية، تكون العلاقة مع السيدة ومع الأطفال في وضعية مُتوازية ومعقدة).

ما زال علينا التحدث عن تكلف آخر لدى كافكا، وهو نوع من التكلف المعاصر: "اللياقة المُرعبة" للشرطيين في رواية المحاكمة، اللذين جاءا لتنفيذ حكم الإعدام بـ "ك"، واللذين يرد عليهما "ك" بتسليمه لقفازيه الجديدين؛ ومن ثم الطريقة التي يمرران بها سكين الجزار في جسد "ك". يتمتع هذان النوعان من التكلف بوظائف مكملة ومتناقضة مع بعضها: ينحو تكلف اللياقة باتجاه إبعاد المجاور (أحتفظ بحدودك! إنحناءة، تحية مُعتبرة، خضوع كامل، كل هذا ما هو إلاّ طريقة لقول خراء merde). غير أنّ تكلف الطفولة يقوم بعملية معكوسة بالأحرى. لكن كلتاهما، كلتا الطريقتين، كلا قطبي التكلف تُشكل التهريج الشيزو لدى كافكا la clownerie schizo de Kafka. يَعرفُ المصابون بالشيزفرونيا جيداً كلا النهجين، فهما طريقتهم في هدَّ حدود الترابطات الإجتماعية. من المحتمل تماماً بأن كافكا قد استثمر ذلك بشكل رائع، في حياته الخاصة كما في عمله: الفنّ المكائني للدمية l'art machinique de la marionnette (غالباً

ما يتحـدث كافكا عن تلـك الأنواع الشـخصية للتكلف، الصرير على الأسنان وتصلب العضلات، التي تصل إلى حد التخشب)[1].

1- كتبَ كافكا لشقيقته «آلي» Elly رسالة، كرد على «رسالة إلى أب» (أنظر برود، ص -350 341) يقول فيها بأنه ينتمي ككاتب لسويفت Swift، حيث يضع تناقضاً ما بين الحيوان العائلي والحيواني الإنساني. فالطفل كحيوان عائلي يعيش في نظام سلطوي حيث يطالب الوالدان «بالحق المطلق في تمثيل العائلة». يكمن هذا النظام برمته في محورين اثنين مُتعايشين: خفض الرأس وجعل الآخرين يخضون رؤوسهم («عبودية وطغيان»). وتكون الحياة العفوية للطفل، كحيوان إنساني قائمة في مكان آخر، في نوع من هدّ الحدود. كذلك ينبغي عليه مُغادر الوسط العائلي بأسرع ما يمكن، كما كان كافكا يرغب في ذلك بالنسبة لأبن أخيه فليكس Félix. اللهم إلاّ أذا ما كان الطفل من عائلة فقيرة، حينئذ «تنفذ الحياة والشغل بصورة لا مندوح منها إلى الكوخ». (لن يكون هناك من أسقاط على الشأن الفردي affaire individuelle، إذ يتم وصل الطفل مباشرة بالحقل الإجتماعي الواقع خارج النطاق الأبوي). لكن، إذا لم يكن طفلاً صغيراً فقيراً، سيكون المثالي هو مغادرة الطفل، شريطة أنّ «يرجع ثانية إلى قريته التي ولد فيها، كغريب étranger، منسي من قبل الجميع، ما عدا والدته التي تنتهي بالتعرف عليه، وها أننا أمام معجزة الحب الأمومي». ذلك لأن كتلة الطفولة تتحرك هذه المرة في الأم ذاتها.

الفصل التاسع

ما هي الوحدة النظامية؟

للوحدة النظامية، أي لمادة الرواية بامتياز، وجهان: أنها الوحدة النظامية الجمعية للتعبير، والوحدة النظامية المكائنية للرغبة. لم يكن كافكا أول من كشف عن هذين الوجهين وحسب، وإنما أيضاً المركب الذي قدمه عنهما هو بمثابة إمضاء signature، يتعرف من خلاله القراء عليه بالضرورة. لنأخذ الفصل الأول من رواية أمريكا، الذي تم نشره وحده تحت عنوان "السائق" " le chauffeur". يتعلق الأمر كما هو واضح بالسياقة كماكنة: كان "ك" يعلن عن نيته دائماً في أنّ يكون مهندساً، أو على الأقل ميكانيكي. ومع هذا، إذا لم تكن السياقة قد وصفت بحد ذاتها (من ناحية أخرى كان الزورق متوقفاً)، فذلك لأن الماكنة وحدها ليست بالتقنية technique. على العكس من هذا، أنها ليست تقنية إلاّ باعتبارها ماكنة إجتماعية، تأخذ الرجال والنساء في دواليبها، أو بالأحرى لها رجال ونساء باعتبارهما من دواليبها الأخرى، وكذلك الأشياء، والبنى، المعادن والمواد. بل أكثر من ذلك: لا يفكر كافكا بظروف العمل المُستلبِ travail aliéné، الميكانيكي فقط، الخ: أنه يعرف كلّ هذا عن قرب، لكن عبقريته تكمن في نقطة تقييمه للرجال والنساء باعتبارهما يشكلان جزء من الماكنة، لا سيما في نشاطاتهما الأخرى المترافقة، في راحتهما، في موتهما، في احتجاجتهما، ورفضهما. يشكل الميكانيكيون جزءً من الماكنة، ليس

لأنهم ميكانيكيون وحسب، وإنما أيضاً في اللحظة التي يكفون فيها أنّ يكونوا كذلك. يُشكل السائق، بصورة خاصة، جزءً من "غرفة المكائن"، لا سيما حين يمشي وراء لين Line التي جاءت من المطبخ. لا تكون الماكنة إجتماعية من دون أن تُفكك كلّ عناصرها المُلحقة، والتي تصنع بدورها ماكنة. فماكنة العدالة لم يتم تسميتها ماكنة مجازياً: أنها هي من يُثبت المعنى الأول، ليس عبر غرفها، مكاتبها، كتبها، رموزها، وطبوغرافيتها وحسب، وإنما أيضاً مع موظفيها (قضاة، محامون، حجاب)، ونسائها اللطيفات في الكتب الخلاعية للقانون، ومتهميها الذين يوفرون لها مادة غير محددة. ليس ثمة من ماكنة إلاّ في المكتب، ولا مكتب إلاّ مع السكرتاريات، ما تحت المدراء والرؤساء، مع توزيعهم الإداري، السياسي والإجتماعي، والإيروسي أيضاً، الذي من دونه لم يكن ولن يكون هناك أبداً من "تقنية" "technique". ذلك لأن الماكنة رغبة، لا لأن الرغبة désir هي رغبة الماكنة، ولكن لأن الرغبة لا تتوقف عن صنع ماكنة داخل الماكنة، ووضع دولاب جديد إلى جانب الدولاب الذي قبله، بلا تحديد، حتى وإن بدت تلك الدواليب متناقضة مع بعضها، أو الإشتغال بطريقة غير متناسقة. وبدقيق العبارة، ما يصنع الماكنة هي الموصلات، كلّ الروابط التي تؤدي إلى تفكيكها.

إنّ لا تكون الماكنة التقنوية بذاتها قطعة من الوحدة النظامية

المجتمعية التي تفترضها، والجديرة وحدها بتسمية "مكائنية" "machinique " فذلك ما يجعلنا مُهيأين لرؤية الجانب الآخر: أنّ الوحدة النظامية المكائنية للرغبة هي أيضاً الوحدة النظامية للتعبير الجمعي. لهذا يتم اختراق الفصل الأول من رواية أمريكا من قبل احتجاج السائق الألماني، الذي يشكو من رئيسه المباشر الروماني، ومن الاحساس بالإختناق الذي يعاني منه الألمان في الباخرة. يمكن للتعبير أنّ يكون خضوعاً، احتجاجاً، تمرداً، الخ... ومع ذلك يشكل جزء من الماكنة. فالإعلان عن شيء ما هو دائماً قضائي، أي أنه يجري وفقاً لقواعد، وبالدقة لأنه يُشكل النمط الحقيقي لإستخدام الماكنة. ولكن ليس بمعنى أنّ الأختلاف بين الدعاوى ينطوي على ما هو قليل: من المهم تماماً، على عكس ذلك، معرفة إذا ما كان يجري تمرداً أو تحقيقاً (يقول كافكا نفسه أنه مندهشٌ من مطاوعة العمال المُتضررين: "بدلاً من أنّ يهجموا على الدار ويأخذون كل ما فيها، وإذا بهم يأتون لكلي يتوسلوننا"[1]. ومع ذلك، سواء كانت تمرداً، خضوعاً أو تحقيقاً، تظل الدعوى دائماً وحدة نظامية تُشكل الماكنة جزءً منها؛ كما تُشكل هي جزءً من الماكنة، التي ستنتج بدورها ماكنة أخرى، وذلك لجعل المجموع يتحرك، أو تحسينه أو نسفه. في رواية المحاكمة تسأل امرأة "ك": هل

1- ماكس برود، ص 133.

تريد إدخال إصلاحات؟ وفي رواية القصر، يضعُ "ك" نفسه مباشرة في علاقة "معركة" مع القصر (وفي نسخة أخرى من هذه الرواية تظهر المعركة بصورة أكبر). لكن في كلّ الأحوال، هناك قواعد والتي هي قواعد التفكيك، حيث لن يكون بإمكاننا معرفة إذا ما كان الخضوع يخفي خلفه التمرد الأكبر، وإذا لم تكن المعركة تنطوي على أسوء تصالح. عبر الروايات الثلاث هذه يمكننا التعرف على كافكا بفعل هذا المزيج الغريب: فهو مهندس أو ميكانيكي وفقاً لدواليب الماكنة، قاضي ومُرافع وفقاً لما تعلن عنه الوحدة النظامية (يكفي أن يَشرع "ك" بالكلام حتى يتعرف عليه عمه، الذي لم يكن يعرفه "أنت أبن أخي العزيز! كانت اللحظة المناسبة التي بدأتُ بالظن في ذلك...". ليس هناك من وحدة نظامية مكائنية دون أنّ تكون وحدة نظامية للرغبة، كما ليس هناك من وحدة تظامية إجتماعية من دون أن تكون وحدة نظامية جمعية للتعبير.

أما كافكا نفسه، فيقف على الحدود. ولم يكن بين بيروقراطيتين، الجديدة والقديمة. أنه ما بين الماكنة التقنوية والإعلان القضائي. وعاش تجربة إتحادهما ضمن ذات الوحدة النظامية. عندما كان يعمل في الضمان الإجتماعي، كان مُهتماً بحوادث الشغل، وعدم كفاية ضمان المكائن، وكذلك الخلافات ما بين مدراء العمل–والشغيلة

وما يتوازى معها من التعابير[1]. بدون شك، لا يتعلق الأمر، في عمل كافكا، بالماكنة التقنوية بحد ذاتها، ولا بالإعلان القضائي وحده؛ غير أنّ الماكنة التقنوية تقدم نموذجاً لشكل المحتوى يَصلحُ لكل الحقل الإجتماعي، والإعلان القضائي، كنموذج لشكل التعبير المُتوافق مع كل الدعاوى. كذلك ما هو جوهري لدي كافكا، يكمن في أنّ الماكنة، الدعوى، والرغبة تشكل جزءً من ذات الوحدة النظامية، التي تمنح الراوية محركها وموضوعها اللامحددين. من الصادم رؤية بعض نقاد الأدب يُرجع بكافكا ثانية إلى أدب الماضي، حتى وإن نَسبوا إليه فكرة جعل ذلك الأدب مجموع Somme أو ببليوغرافيا عامة Bibliographie universelle، وعمل كلي Œuvre totale بقوة الشذرات. أنها رؤية فرنسية مُبالغ فيها. وكدون كيشوت Don Quichotte، لا يقضي كافكا وقته بين الكتب. ولا تحتوي مكتبته المثالية إلاّ على بعض كتب المهندسين والميكانيكيين، والمشرعين الذين يعلنون عن قوانين (وبعض الكتاب الذين يحبهم بسبب عبقريتهم أو لأسباب أخرى مجهولة). كما أنّ أدبه ليس رحلة عبر الماضي، وإنما رحلتنا القادمة.

1- أنظر فاجنباخ، «كافكا بقلمه»، ص 82-85 (يذكر فانجنباخ علاقة تفصيلية لكافكا عن نفعية الأشجار الأسطوانية للصقالات.

هناك مشكلتان تُثيران حماس كافكا: **متى يمكننا القول عن عبارة بأنها جديدة؟** *quand peut-on dire qu'un énoncé est nouveau ?*، سواء كانت صالحة أو طالحة –**ومتى يمكننا القول بأن وحدة نظامية شرعت بالتشكل؟** *quand peut-on dire qu'un nouvel agencement se dessin* سواء كانت شيطانية أو بريئة، أو حتى الاثنين معاً. مثال عن المشكلة الأولى: حينما يأتي شحاذ قصة سور الصين حاملاً بيان مكتوب من قبل ثوار القرية المجاورة، المكتوبة "بإشارات بدت لنا بالية"، وجعلتنا نقول "قصص عتيقة معروفة منذ زمن بعيد ونُسيت منذ زمن بعيد". مثال عن المشكلة الثانية: **القوى الشيطانية المستقبلية قد قرعت سلفاً الباب** *les puissances diaboliques de l'avenir qui déjà frappent à la porte*، الرأسمالية، الستالينية، الفاشية. يصغي كافكا لكلّ ذلك، وليس لضوضاء الكتب، بل لصوت مستقبل قريب، لصخب الوحدات النظامية الجديدة والتي هي الرغبات، المكائن، والتعابير، التي تنحشر في الوحدات النظامية القديمة أو تتقاطع معها.

لكن أولاً، بأي معنى يكون فيه التعبير جمعي دائماً، وإن بدى وكأنه ينبثق عن ذات متفردة معزولة كذات الفنان؟ ذلك لأن

التعبير لا يُحيل أبداً إلى ذات a un sujet. ولا يحيل أيضاً نحو المزدوج double، أي نحو ذاتين تتحرك الأولى منهما باعتبارها سبباً أو ذاتاً مُعبرة، والأخرى باعتبارها وظيفة أو ذاتاً مُعبر عنها. ليس هناك من ذات تطلق التعبير، ولا ذات يُفترض أنّ التعبير أنطلق نحوها. صحيح أن الإلسنيين الذين يتسخدمون هذه التكميلية يحددونها بطريقة أكثر تعقيداً ويعتبرونها: "وصمة إجراء فعل التعبير عما يعبر عنه" (مثلاً المفردات التي على شاكلة **أنا**، **أنتَ**، **هنا**، **والآن**). لكن مهما كانت طريقة إدراك ذلك، نحن لا نعتقد بأنه بالإمكان أسناد العبارة إلى ذات، مزدوجة أو لا، مشطورة أو غير مشطورة، مفكرة أو لا. لنعود إلى مشكلة إنتاج التعابير الجديدة؛ وإلى مشكلة الأدب الأقلي، ما دامت هذه الأخيرة، كما رأينا هذا من قبل، قائمة ضمن موقف نموذجي لإنتاج التعابير الجديدة. والحال عندما يتم توليد تعبير، من قبل فرد أعزب أو من تفرد الفنان، فهو لا يقوم إلاّ بوظيفة مجموعة قومية، سياسية وإجتماعية، حتى لو لم تكن الظروف الموضوعية معطاة سلفاً في هذه اللحظة خارج التعبير الأدبي. من هنا مصدر طروحتي كافكا الأساسيتين: الأدب كساعة تتقدم، وكقضية لشعب ما. إنّ فعل التعبير الأدبي الأكثر فردانية ما هو إلاّ فعل تعبير خاص عن جماعة. أنه كالتحديد ذاته: تكون

العبارة أدبية إذا ما "تبناها" " assumé " عازب Célibataire يتقدم على الشروط الجمعية للتعبير. لكن ذلك لا يعني بأن تلك الجماعة غير موجودة بعد (سواء كان هذا خيراً أو شراً)، أو أنها ستكون هي بدورها الذات الحقيقية للتعبير، ولا الذات التي يتم الحديث عنها في العبارة: في هذه الحالة أو تلك سنسقط في العلم-الخيالي science-fiction. فكما لا يشكل الأعزب ذاتاً، كذلك لا تشكل الجماعة ذاتاً، للتعبير ولا للعبارة. بيد أنّ الأعزب الحالي هو بمثابة الجماعة الضمنية -كلاهما واقعي—ويشكلان قطعاً من الوحدة النظامية الجمعية. كذلك لا يكفي القول بأنّ الوحدة النظامية تولد العبارة كما تقوم بتوليدها ذات ما؛ أنها بحد ذاتها وحدة نظامية للتعبير ضمن دعوى لا تبقي مكاناً لأي ذات يمكن الإشارة إليها، لكنها تسمحُ أكثر في وسم طبيعة ووظيفة التعابير، ما دامت هذه الأخيرة غير موجودة إلاّ باعتبارها دواليباً في تلك الوحدة النظامية (ليس كآثار أو نتاجات).

لهذا من العبث التساؤل من هو "كـ". هل هو ذاته في الروايات الثلاث؟ كلّ ما يمكن قوله هو أنّ كافكا يستخدم، في الرسائل، الزوج Double أو يستخدم ظاهرياً الذاتين، التعبير والعبارة: لكنه لا يستخدمهما إلاّ من أجل اللعب أو ضمن مشروع غريب،

وبالتالي يضع أكبر ما يمكن من الغموض في التمييز بينهما، وذلك لأن لا هم له سوى تضبيب الأثر، وجعلهما يتبادلان دوريهما بالتناوب. وفي القصص، تأخذ الوحدة النظامية سلفاً مكان أي ذات. أما أن تكون ماكنة ترانسندنتالية ومتحجرة، تحتفظ بشكل الذات الترانسندنتالية، أو أنّ الصيرورة-حيوان التي تشطب سلفاً مشكلة الذات، ولكنها لا تلعب سوى دور العلامة على الوحدة النظامية؛ أو أنّ الصيرورة-جماعة الجزئية التي أشارت إليها بدءً الصيرورة-حيوان، والتي تبدو وكأنها ما زالت تحتفظ بوظيفتها كذات جمعية (شعب الجرذان، شعب الكلاب). يدرك كافكا، بسبب من تحمسه للكتابة، بأنّ القصص تشكل المعادل للرسائل، كوسيلة لإبعاد سحر الرسائل وفخ الذاتية المُلحِ. لكن القصص تبقى، على هذا الصعيد، غير مكتملة، مجرد مسطحات سلم أو استراحات في الليل. مع مشاريع الروايات يبلغُ كافكا حد الحل النهائي، وإنّ كان غير مُحدد: لن يكون "ك" ذاتاً، **بل وظيفة عامة تتكاثر من فوق نفسها** *mais une fonction générale qui prolifère sur elle-même*، وهي لا تكف عن التجزأةِ والإنسلال من فوق كل القطع. ومع ذلك، ينبغي التدقيق في كل واحدة من تلك الأفكار. من جانب، لا يتعارض "العام" مع الفردي، فـ "العام" يُشير إلى

وظيفة، والفردي الأكثر عزلة يتمتع بوظيفة لا تني في عموميتها عبر تواصلها مع كلّ أطراف السلسلة التي تمر عبرها. في رواية المحاكمة، يشغل "ك" وظيفة في بنك ويكون على اتصال، عبر هذه الجزئية، بسلسلة من الموظفين، الزبائن، وبصديقته الصغيرة ألزا Elsa؛ لكنه موقوف أيضاً، وعلى إتصال بالمفتشين، الشهود، ومع الآنسة برنشتر؛ وهو متهم، بإتصال مع الحُجاب، القضاة والغسالة؛ ولأنه صاحب دعوى، يتصل بالمحامين وبليني Leni: وهو فنان، يتصل بتوترلي والفتيات الصغيرات... لا يمكننا القول بطريقة أفضل بأنّ الوظيفة العامة لا تنفصل عن وظيفتها الإجتماعية والإيروسية: الوظيفي fonctionnel هو في ذات الوقت الموظف والرغبة. ومن الجانب الآخر، صحيح أنّ الأزواج تواصل لعب دوراً كبيراً في كلّ واحدة من سلاسل الوظيفة العامة، لكن باعتبارها نقاط انطلاق، أو بمثابة مديح أخير لمشكلة الذاتين؛ ومع ذلك، يتم تجاوزها، كما أنّ "ك" يتكاثر من تلقاء نفسه، وهو ليس بحاجة للأزواج لكي ينشطر على ذاته أو مروره عبر تلك الأزواج. وفي النهاية، لا يتعلق الأمر بـ "ك" كوظيفة عامة يضطلع بها فرد ما، **وإنما كموظف في وحدة نظامية متعددة القيمة يشكل فيها الفرد المعزول جزءً** *comme fonctionnement d'un agencement*

polyvoque dont l'individu solitaire est une partie، فيما تقترب الجماعة من الجزء الثاني، دولاب آخر -ومن دون معرفة أية وحدة نظامية: فاشية؟ ثورية؟ إشتراكية؟ رأسمالية؟ أو الاثنان معاً، والمرتبطين أحدهما بالأخرى بالطريقة الأشد تقززاً أو شيطانية؟ لا نعرف، لكن لدينا بالضرورة بعض الأفكار عن ذلك، فكافكا يعلمنا كيف يمكننا الحصول على مثل هذه الأفكار.

لماذا إذاً تتغلب الوحدة النظامية للرغبة، أي الجانب "القضائي" " juridique " للإعلان على الجانب المكائني " machinque " للعبارة أو الشيء بحد ذاته؟ أو، في كلّ الحالات، إذا لم تتغلب عليه، فعلى الأقل تتقدم عليه. أنّ أحترام الأشكال لدى كافكا، الإحترام الإستثنائي لثلاثي "ك" حيال المجاميع الكبرى لرواية أمريكا، والجهاز الستاليني سلفاً للعدالة، والماكنة الفاشية لرواية القصر، لا تشهد على أي خضوع، وإنما على مطالبات وضرورات العرض القاعدية. هنا يخدم القانون كافكا. يسبق العرض العبارة، ولكن ليس وفقاً لذات قد تولد هذه الأخيرة، ولكن وفقاً لوحدة نظامية تجعل من العرض دولاباً ضمن بقية الدولايب التي تأتي وتأخذ مكانها تدريجياً. يمكننا في كلّ سلسلة من رواية القصر أو المحاكمة العثور على عرض ما، حتى وإن كان سريعاً أو تلمحياً، وبشكل

خاص لا دلالة له، ومع ذلك ماثلٌ في كلّ سلسلة: في الفصل الاول من رواية القصر، لا تشكل جملة أو حركة ما لأحد الفلاحين، أو المعلم، الخ.. عبارات، وإنما عروض تلعب دور الموصلات. أنّ أولية العرض هذه تحيلنا ثانية نحو أدب الأقلية: التعبير هو منْ يدفع أو يتقدم، وهو الذي يسبق المضامين، أمّا لكي يستبق الأشكال الصلبة التي ستُصهر فيها، أو لجعلها تنسل من فوق خط هروب أو تحول. غير أن هذه الأولوية لا تنطوي على أي "مثالية" " idéalisme ". ذلك لأن أشكال التعبير أو العروض ليست أقل دقة في تحديدها من قبل وحدة نظامية عن المضامين ذاتها. وهي نفس وذات الرغبة الواحدة، نفس وذات الوحدة النظامية التي تقدم نفسها كوحدة مكائنية للمضمون ووحدة نظامية جمعية للعرض.

لا تتمتع الوحدة النظامية بجانبين وحسب. من جهة، أنها جزئية، لكنها تتمدد على جزئيات أخرى مجاورة، أو تنقسم إلى جزئيات تتحول بدورها إلى وحدات نظامية. يمكن للتجزأة هذه أنّ تكون فظة أو ناعمة نوعاً ما، بيد أنّ تلك النعومة هي نعومة إرغامية أيضاً وأشد إتعاباً من الفظاظة، كما هو الأمر في رواية القصر حيثُ تبدو المكاتب المُتلاصقة وكأن لا شيء يفصل بينها سوى حواجز متحركة، والتي تجعل من طموح بارنابا Barnabé

أكثر حماقة: ثمة من مكتب آخر غير الذي دخل عبره، وهناك "كلام" Klamm آخر غير ذلك الذي رآه. تُشكل الأجزاء في آن معاً سلطات وأقاليم: كما أنها تقبض على الرغبة، وتعيد ترسيم حدودها، وذلك بتثبيتها، وأخذ صورة فوتغرافية عنها، ومن ثم لصقها على صورة أو من فوق ملابس مطاطية، وتحميلها بمهمة ما، أي تستقطع منها صورة ترانسندنتالية تتعلق بها، إلى حد تتعارض فيه هذه الصورة مع نفسها. بهذا المعنى، كنا قد رأينا كيف أن كلّ كتلة- جزء قد تحولت إلى سلطة ملموسة، إلى رغبة، أقلمة أو إعادة ترسيم الحدود، يتحكم فيها قانون تجريدي ترانسندنتالي. لكن، من الجهة الثانية، علينا القول أيضاً بأنّ للوحدة النظامية **رؤوس لهد الحدود** *pointes de déterritorialisation*؛ أو أن لها دائماً، وهذا نفس الشيء، **خط هروب** *ligne de fuite*، تهرب عبره هي ذاتها، وتدعُ العروض أو التعابير تنسل من خلاله وتتفكك مضامينها كما تتشوه فيه أو تتحول؛ أو أنها، وهذا نفس الشيء، تتمدد وتنفذ في **حقل محايثة لامحدود** *champ d'immanence illimité* تذوب فيه الأجزاء، ويُحرر الرغبة من كل تلك الملموسيات والتجريدات، أو على الأقل يناضل بفاعلية ضدها حتى تفككها. أنّ هذه الأشياء الثلاثة هي ذات الشيء الواحد: حقل العدالة ضد القانون

الترنسندنتالي؛ خط الهروب ضد تجزأة الكتل؛ الرأسان الكبيران لهذَّ الحدود، يَسحب الأول منهما في البدء التعابير ضمن صوت ينسلُ أو في لغة توترات (ضد الصور الفوتغرافية)، فيما يسحب الآخر المضامين "الرأس أولاً في الشقلبة" (ضد الرأس المُطأطأ للرغبة). أنّ تكون العدالة ماثلة، الخط متواصل، وإنّ تكون الرؤوس أو الأجزاء فاعلة وإبداعية، ذلك ما يمكننا فهمه وفقاً للطريقة التي تتداخل فيها وتتشكل وتنتظمُ، صانعة بهذا ماكنة بدورها. حدث كلّ هذا دائماً ضمن الظروف الجمعية، لكنها أقلية، ضمن شروط الأدب والسياسة "الإقلانية" "mineures"، حتى وإن كان كلّ واحداً منا مرغماً على أكتشاف في نفسه أقليته الحميمية، صحرائه الحميمية (مع الأخذ بعين الاعتبار مخاطر النضال الأقلي: إعادة الأقلمة، صنع صوراً جديدةً، إعادة صنع السلطة والقانون، وكذلك إعادة صنع "أدب عظيم" " grande littérature ").

لم نقم حد الآن إلاّ بصنع تناقضات ما بين الماكنة التجريدية إزاء الوحدات النظامية المكائنية الملموسة: أنّ الماكنة التجريدية قائمة في قصة مستعمرة العقاب، أو "الوارديك" Odardek، أو كريات لعبة المنضدة بنغ بونغ لـ "بلمفيلد" Blumfeld. أنها ماكنة ترانسندنتالية ومُتحجرة، خاضعة للتفسيرات الرمزية exégèses

symboliques أو المجازية، التي تتعارض مع الوحدات النظامية الواقعية، التي لا قيمة لها إلاّ لذاتها، والتي ترسم حقل مُحايثة لامحدود -حقل عدالة ضد تأسيس القانون. هناك أيضاً معنى آخر لـ "تجريد" (لا صوري، ولا دال، ولا تجزيئي)، فالماكنة التجريدية هي التي تمر عبر حقل المحايثة اللامحدود وتمتزج فيه الآن، ضمن مسار وحركة الرغبة: حينئذ، لن تكون الوحدات النظامية الملموسة هي منْ يمنح وجوداً واقعياً للماكنة التجريدية، وذلك عبر ازاحتها عن تعاليها الموهوم، بل بالأحرى ما هو عكس ذلك، أي انّ الماكنة التجريدية هي من يحكم على محتوى نموذج الوجود وواقعية الوحدات النظامية وفقاً للقدرة التي تظهرها هذه الأخيرة في تفكيك أجزائها الخاصة، ودفع رؤوس هذَ الحدود، والإنسلال من فوق خط الهروب، وملأ حقل المحايثة. أنّ الماكنة التجريدية هي الحقل الإجتماعي اللامحدد، لكنها أيضاً جسد الرغبة، وعمل كافكا المتواصل، الذي تتولد من فوقه كلّ القوى، وحيث تنضمُ إليه كلّ الموصلات والأصوات المختلفة. لنأخذ كيف ما يكون بعض الوحدات النظامية لدى كافكا (نحن لا ندعي تقديم قائمة كاملة، ما دام أنّ البعض منها قادر سلفاً على تجميع العديد من غيرها): الوحدات النظامية للرسائل، ماكنة صنع الرسائل؛ الوحدة النظامية

للصيرورة-حيوان، الماكنة الحيوانية؛ الوحدة النظامية للصيرورة-نساء، أو صيرورة-طفولية، و"تكلفات" كتلة المرأة أو الطفولية؛ الوحدات النظامية الكبرى من نوع المكائن التجارية، المكائن الفندقية، مكائن المصارف، القضائية، والبيروقراطية، الوظائفية، الخ...؛ والوحدة النظامية للأعزب أو الماكنة الفنية للأقلية، الخ... من الواضح أنّ هناك العديد من المعايير التي تخولنا الحكم على مضمونها ونمطها، حتى في أصغر التفاصيل:

1) ضمن أي مقياس يمكن لوحدة نظامية تخطي ميكانيزم "القانون الترنسندنتالي"؟ بالقدر الذي لا تتمكن فيه من تخطيه، بالقدر ذاته تقل أهميتها كوحدة نظامية حقيقية، وكلما كانت ماكنة تجريدية بالمعنى الأول للمفردة، كلما كانت طغيانية. وعلى سبيل المثال، هل يمكن للوحدة النظامية العائلية تخطي التثليث triangulation، وهل تستطيع الوحدة النظامية الزوجية تخطى الانشطار، الذي يصنع منها بالأحرى فرضيات شرعية، بدلاً من أنّ تكون وحدات نظامية وظائفية؟

2) ما هي طبيعة كلّ التجزأة الخاصة بكل وحدة نظامية؟ هل هي أكثر مطاطية نوعاً ما في تحديد الأجزاء، أو أنها أسرع أو أبطأ نوعاً ما في التكاثر؟ كلما كانت الأجزاء أكثر صلابة وبطئاً، كلما

قلت إمكانية الوحدة النظامية من الهروب الفعلي على خطها المتواصل أو رؤوسها في هذّ الحدود، حتى وإن كان ذلك الخط قوياً ورؤوسه أشد توتراً. حينئذ، تتحرك بالأحرى الوحدة النظامية باعتبارها علامةً فقط، أكبر من كونها وحدة نظامية واقعية وملموسة: لم يحدث أنها تحركت تلقائياً، أي الانضمام إلى حقل المُحايثة. ومهما كانت المخارج التي تشيرُ نحوها، تظل منذورة للفشل، وبالتالي يكتسحها الميكانيزم السابق. مثال: فشل الصيرورة-حيوان، وبصورة خاصة في المُسخ (إعادة تأسيس الكتلة العائلية). كذلك تبدو الصيرورة-امرأة من البدء أكثر ثراءً في مطاطيتها وقدرتها على التكاثر، لكن الصيرورة-طفل تبقى أكثر منها غنى، الفتيات الصغيرات لدى توترلي. تتمتع كتل الطفولة أو التكلفات الطفولية لدى كافكا، كما يبدو، بدور أشد توتراً على الهروب وهدّ الحدود من السلسلة الأنثوية.

3) إذا ما وضعنا بنظر الاعتبار طبيعة التجزأة وسرعة فعل أجزائها، ما هي قدرة الوحدة النظامية على تخطي أجزائها الخاصة، أي أنغمارها في خط الهروب وأنتشارها في حقل المحايثة؟ يمكن لوحدة نظامية التمتع بمطاطية وقدرة على التكاثر، ومع ذلك تظل أكثر كبحاً، وتمارس سلطة لا تكف

عن التوسع لا سيما عندما لا يكون توسعاً طاغياً، لكنه مكائني فعلاً. فبدلاً من أنّ يسيل من فوق حقل المحايثة، يقوم بتجزأة نفسه. كذلك تعملُ الخاتمة المُصطنعة لرواية المحاكمة على إعادة التثليث retriangulation النمطي. لكن، في معزل عن تلك النهاية، ما هي قدرة الوحدة النظامية في رواية المحاكمة، والوحدة النظامية لرواية القصر بالانفتاح على حقل المحايثة اللامحدود الذي يدمج كل المكاتب المُجزأة، والتي لا تستخدم كخاتمة، ولكن من البدء في كلّ حدّ وفي كلّ لحظة؟ في هذه الشروط وحدها، لن تكون الماكنة التجريدية (بالمعنى الترانسندنتالي الأول) ما يتحقق إلاّ ضمن الوحدة النظامية التي تميل من جانبها نحو الماكنة التجريدية (بالمعنى الثاني للمثول).
4) ما هي قدرة الماكنة الأدبية، أي الوحدة النظامية للأعلان أو التعبير، في أن تشكل هي ذاتها الماكنة التجريدية، باعتبارها حقل للرغبة؟ أن قياس الحجم الكمي لعمل كافكا، سيعني لعب هذه المعايير الأربعة، الكميات المتواترة، توليد كلّ أشكال القوى الموازية لها، من أسفلها إلى أعلاها: وظيفة "ك". لكن ذلك ما قام به بالضبط، وهو بالدقة عمله المتواصل.

تحولت الآن البوريتريت، أو الصورة الفوتغرافية التي وسمت

الرغبة بنوع من الأقلمة الإصطناعية، إلى مركز لهز المواقف والشخوص، إلى موصل يُعجل حركة هد الحدود. تجربة وقد تحررت من شكلها الضيق، وحررت معها مضامين: في الواقع، يرتبط خضوع الرأس المنحني بحركة الرأس المُنتصب ثانية، أو الذي ينسل -انطلاقاً من القضاة المحنية عظامهم حيال السقف الذي يميل باتجاه إحالة القانون نحو سقيفة البيت، وحتى فنان الحلم الذي "لا يخفض نفسه، لكنه يميل نحو الامام" لكي لا يمشي على الأرض. يفتحُ تكاثر الصور الفوتغرافية والرؤوس سلاسل جديدة وتفحص ميادين ظلت حتى ذلك الوقت غير مُستثمرة، والتي تتمدد بقدر تمدد الحقل المحايث اللامحدود.

الفهرس



كيف يمكن الولوج في عمل كافكا؟ أنه أرمولة (ساق أرضية شبيهة بالجذر)، جُحر « terrier ». تتمتع رواية «القصر» Château «بمداخل عديدة» لا يعرف المرء بالدقة قوانين أستخدامها وتوزيعها.

أما فندق رواية «أمريكا» Amérique فله أبواب لا تعد ولا تحصى، منها ما هو رئيسي والآخر فرعي، كما يقوم على حمايته ما يعادل أبوابه تلك من الحراس، بل هناك أيضاً مداخل ومخارج بلا أبواب حتى.

ومع ذلك، يبدو الجحر، في القصة التي تحمل هذا الأسم ليس له سوى مدخل واحد؛ وكل ما تحلم به البهيمة التي تعيش فيه هو مدخل ثان لا تكون له أية وظيفة أخرى غير المراقبة.

بيد أن ذلك ليس سوى مصيدة تنصبها البهيمة، وكافكا أيضاً؛ فكل الوصف المُكرسِ للجحر يهدف لخداع الخصم.

ندخل إذاً من أي طرف، وليس هناك من أفضلية لمستوى على مستوى آخر، ولا إمتياز لمدخل على غيره، حتى وإن كان ذلك المدخل يشبه المأزق، أنبوب ضيق، أو بالوعة، الخ...

سطور
دار سطور للنشر والتوزيع
بغداد- شارع المتنبي- مدخل جديد حسن باشا
هاتف: 07700492567 - 07711002790
Email: bal_alame@yahoo.com